الدكتور محمد يوسف نجم
الجامعة الأميركية بيروت

في الطريق إلى الأصالة والابتكار

دراسة في التكوين الفكري لتوفيق الحكيم

دار صادر
بيروت

في الطريق إلى الأصالة والابتكار

دراسة في التكوين الفكري لتوفيق الحكيم

حققها وقدم لها

الدكتور محمد يوسف نجم

دار صادر
بيروت

الطبعة الثانية

١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م

مقدمة

في سنة ١٩٨٠ دعيت إلى إلقاء عدد من المحاضرات عن المسرح في بعض بلدان الخليج ، فاخترت الأثر الأجنبي في أدب توفيق الحكيم موضوعاً لهذه المحاضرات . وكنت بدأت منذ أوائل الستينيات دراسة هذا الموضوع مع تلاميذي في الجامعة . واستطعنا أن نتبيّن كثيراً من ملامح التأثر في قصصه ومسرحياته . وفي سنة ١٩٦٢ أتيح لي أن أقضي أسابيع في باريس وبلاجيو بإيطاليا في صحبة صديقي الحميم الأستاذ أكرم الميداني ، الذي عيّن بعد حصوله على الدكتوراة في المسرح من جامعة نيويورك عميداً لكلية الفنون في معهد كارنيجي ، في بتسبرغ بالولايات المتحدة . كانت عناية أكرم بالمسرح العربي عامة ، وبمسرح الحكيم خاصّة لا تقلّ عنايتي بهما ، وكنا أثناء إقامتنا في القاهرة نخوض في مناقشات خصبة في هذا الموضوع . وقد لفت نظري حين التقينا في باريس إلى وجود العديد من وجوه الشبه بين مسرح الحكيم ومسرح الكاتب الفرنسي هنري رينيه لونورمان ، وهو كاتب لم يكن قد أتيح لي الاطلاع عليه قبل ذاك التاريخ . ولم أغادر باريس قبل أن

أجمع ما استطعت الحصول عليه في مكتباتها ، وخاصة في المكتبة المسرحية قرب مسرح الأوديون ، من مسرحيات لونورمان .

ومنذ ذلك التاريخ بدأت أعيد النظر في محاضراتي الجامعية عن أدب الحكيم ، على ضوء ما استشففته من قراءة لونورمان ، بمساعدة عدد من تلاميذي النجباء .

وفي صيف ١٩٧٢ ، ألقيت عدداً من المحاضرات عن المسرح العربي على تلاميذي في جامعة هارفرد ، حين كنت أستاذاً زائراً فيها . وكانوا جميعاً من طلاب الدراسات العليا . وقد أفدت من مناقشاتهم الذكية واطلاعهم الغزير ، وجدهم ومثابرتهم في البحث .

ومضيت بعد ذلك في تتبع هذا الموضوع ، وكنت في كل فصل دراسي أكتشف شيئاً جديداً . ولمّا اقتنعت بالمادة التي اجتمعت بين يدي رأيت أن أشرك فيها الباحثين المعنيين بدراسة المسرح العربي ، ولذا جعلتها موضوعاً لتلك المحاضرات .

وقد نشرت خلاصة هذه المحاضرات في صحيفة « الأنباء » الكويتية ، ثم نشرت كاملة في الكتاب التذكاري « دراسات عربية وإسلامية » الذي قدّم إلى الصديق الأستاذ محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين ، وطبع في القاهرة ١٨٨٢ .

وقد أعدت النظر في هذه المحاضرات ، وأضفت عليها ما جدّ لديّ من معلومات منذ ذلك الوقت ، ووثّقتها بالمراجع والتعليقات ، وقدّمتها إلى المطبعة لتكون عوناً ودليلاً لدراسة جانب من جوانب أدب الكاتب الكبير توفيق الحكيم .

فإلى صديقي أكرم الميداني ، وإلى تلاميذي في الجامعة الأميركية وجامعة هارفرد الذين شاركوا بمناقشاتهم المثمرة في تشكيل الصورة النهائية لهذه المادة ، وإلى المعنيين بأدب توفيق الحكيم ، أهدي هذه المحاضرات . عسى أن تكون مقدمة لدراسات أوسع في أدب كاتب من أكبر كتّابنا المسرحيين .

محمد يوسف نجم

بيروت — ١٩٨٥

مدخل

سأحاول في هذه الدراسة أن أتتبّع المرحلتين الأوليين من مراحل التكوين الفكري لتوفيق الحكيم ، مرحلة النشأة الأولى في مصر وما كان يحيط به أثناءها من تيارات فكرية وقومية واجتماعية وفنية ، ومرحلة التثقيف الذاتي في باريس ، التي جعلت منه إنساناً آخر ، وما كان يحتدم فيها من صراعات بين القديم والجديد ، في الفن والأدب والفكر والنظرة الحضارية . وقد حرصت في كل ما أتيت به في بحثي أن أنطلق من كتابات الحكيم نفسه ، فلا أشير إلى شخصية من الشخصيات أو تيّار من التيّارات إلّا إذا كنت قد وقعت على صدى لها فيما كتبه الحكيم . إن الحكيم كاتب مريح متعب في آن ؛ مريح لأنه حرص على أن يسجّل لنا حياته وفكره ومغامراته الثقافية ، تسجيلاً دقيقاً أميناً إلى حدّ بعيد . ومتعب لأن ثقافته الواسعة وما أخذ به نفسه من الجد في القراءة والاطلاع أثناء إقامته في باريس خاصة ، يوقعنا في الحيرة ، ويذهلنا عن تبيّن الحقيقة الكبرى التي ينبغي لكل باحث أن يتبيّنها عند دراسة الأديب ، وهي مدى الأصالة والتقليد في ما كتب ، توصّلاً إلى تقدير

المكانة التي يحتلّها في تاريخ التراث الأدبي . إن قارىء الحكيم يُواجَه بمئات الأسماء : أسماء المؤلفين والكتب ، التي يشير إليها ، وبالعديد من الأفكار التي يقف أمامها حائراً متسائلاً أهذا أنت حقًّا ؟ . وقد لاحظت أن كثيراً من الصور والمشاهد والأفكار قد تسلّل إلى نتاجه الأدبي ، واضحاً مسفراً في بعض الأحيان ، خفيًّا مقنّعاً في أحيان أخرى ، وأن هذا لم يحدث في مرحلة الشدو والتكوين وحسب ، كما هو الشأن في بدايات كل أديب ، بل لازمه صعداً وتدرّج معه في مراحل تطوّره نحو النضوج واستحصاد الملكة ، إلى أن غدا ألمع كاتب مسرحيّ في أدبنا الحديث . الأمر الذي يجعل مسئولية دارس أدبه ، أضخم من مسئولية دارس آخر يتناول كاتباً ثانويًّا أو متوسّط المنزلة من كتّابنا المسرحيين .

في مصر حتى ١٩٢٥

كان الحكيم في السابعة من عمره عندما فجعت مصر والعالم الإسلامي بوفاة الشيخ محمد عبده (١٩٠٥) ، الذي كان زعيم حركة الإصلاح الديني والمنارة التي تعشو إليها أبصار ذاك الجيل من المثقفين بالثقافة الحديثة ، وتقبس منها العون والهدى في تلك المسالك الوعرة المدلهمّة التي انطمست فيها معالم الماضي ، بكل ما له وما عليه ، وبكل ما علق به من الشوائب التي شوّهت حقيقته وشوّهت معالم الأصالة والصدق فيه . ولعلّ الحكيم قد تنبّه إلى هذا الحدث الجلل واهتزّ له كما اهتزّ له كل مسلم في مصر وخارجها . ولعلّ أباه الذي كان حريصاً على تثقيفه منذ الصغر بكل ما كان يظنّه صالحاً لتكوين هذه النفس الغضّة ، دون النظر إلى قدرة صاحبها على الفهم والاستيعاب والتمثل ، لعلّ هذا الأب المثقّف المنظّم الدقيق قد أطلعه على جوانب من سيرة الإمام ، الذي كان هو وعدد من زملائه الحقوقيين أمثال قاسم أمين وأحمد فتحي زغلول وأحمد لطفي السيّد وسعد زغلول وعبد العزيز محمد وعبد العزيز فهمي من تلاميذه المخلصين . فقد ظلّ توفيق يحمل للإمام كل تقدير وتبجيل ، ويعتبره المصلح الدينيّ الوحيد الذي استطاع أن

يدرك حقيقة الإسلام وأن يدافع عنه دفاعاً مجيداً أمام هجمات خصومه كهانوتو وغيره ، بعقلية فذّة مستنيرة عميقة الجذور في الفكر الإسلامي ، ملمّة إلماماً واسعاً بالفكر الغربي ، فلسفةً ولاهوتاً وجدلاً[1] .

وإذا كانت هذه الفروض مبتسرة أو واهية ، فإن للحكيم في كتب الإمام فيما بعد ، وفي تلاميذه وما ألّفوه وترجموه زاداً طيّباً يغريه بهذه المائدة التي حوت ألواناً شهيّة من فكر الغرب الوضعي المنفعي ، الذي تمثّل فيما كتبه قاسم أمين في دعوته إلى تحرير المرأة وفي مقالاته وخواطره وسوانحه . وفي ما ترجمه أحمد فتحي زغلول عن بنثام وديمولان وجوستاف لوبون ، وفي مقالات أحمد لطفي السيّد وتلاميذه في«الجريدة» ، الصحيفة التي أحدثت انقلاباً في الفكر السياسي والاجتماعي والاقتصادي والأدبي في السنوات الثماني التي عاشتها .

كان الحكيم في التاسعة من عمره حين صدرت«الجريدة» سنة ١٩٠٧[2] ، لساناً معبّراً عن حزب الأمة ، حزب الأعيان

١ انظر مقالته « الدفاع عن الإسلام » في كتابه تحت شمس الفكر ١٧ – ٣٥ . وقد نشرها أولاً في مجلة الرسالة س ٣ (ع ٩٣) ، ١٥ نيسان (أبريل) ١٩٣٥ .

٢ صدرت الجريدة في ٩ آذار (مارس) ١٩٠٧ . واحتجبت منذ أول تموز (يوليو) ١٩١٥ .

المصريين الذين أتاحت لهم اللائحة الزراعية التي أصدرها سعيد باشا سنة ١٨٥٨ أن يمتلكوا الأطيان ، ويسّرت لهم سياسة الاحتلال ، أن يؤثلوا ثرواتهم وأن يبرزوا في مجالس الشورى والمجالس الاستشاريّة والتشريعيّة التي كان الاحتلال يوعز بإنشائها . فقد وجّه الاحتلال همّه إلى استقطاب أبناء البلد « الأعيان » ، ضد الأسرة الحاكمة واللائذين بها من أبناء « الذوات » ، أبناء الأسر التي تمتّ بصلة النسب أو الخدمة إلى الأسرة الحاكمة . وقد كان الاحتلال يُعِدُّ هذه الطبقة الثريّة الناشئة من أبناء الشيوخ والعمد في الريف والصعيد ، لتكون سنده أمام الأسرة الحاكمة ، وخاصةً إذا جرأ بعض رءوسها على الوقوف في وجهه ، كما فعل الخديو عبّاس حلمي في فترة من حكمه ، متعاوناً مع بعض الشخصيات الوطنية كالزعيم الشاب مصطفى كامل . فضلاً عن أنّ إيثار أبناء هذه الطبقة وتقريبهم وإسناد الوظائف الكبيرة إليهم ، سيساعد على امتصاص نقمة أبناء البلاد على أبناء الذوات ، تلك النقمة التي كانت في رأس الأسباب التي ثار من أجلها عرابي مدعوماً بالعديد من أبناء تلك الطبقة الذين التفّوا حول جمال الدين الأفغاني والحزب الوطني الأوّل الذي خطّط للثورة العرابيّة .

كان إسماعيل الحكيم الكبير من أبناء هذه الطبقة بحكم الوظيفة والصداقة والولاء إن لم يكن بحكم الثراء ، وكان يتأثّر

باتجاهات مثقفيها الإصلاحية والفكرية والقومية . وقد أسهم فعلاً حين كان طالباً في مدرسة الحقوق في نشاطها الفكري ، إذ أصدر سنة ١٨٩٣ مجلة « الشرائع » بالاشتراك مع زميليه أحمد لطفي السيّد وإسماعيل صدقي .

أمّا جيل توفيق ، الجيل الثاني من مثقفي هذه الطبقة ، فقد أسهم بعضه كطه حسين ومحمد حسين هيكل ومحمود عزمي ومصطفى عبد الرازق وعلي عبد الرازق في تحرير «الجريدة» . وكان أبرزهم آنذاك هيكل الذي كان أقرب التلاميذ إلى أستاذه وقريبه أحمد لطفي السيّد . أمّا البعض الآخر فقد تتلمذ على «الجريدة» قارئاً ، فتعلّم منها الإيمان بالعقل ، وأفاد من خطّتها في الترشيد السياسي ، وتأثّر بدعوتها إلى قوميّة مصريّة ، لا عثمانية ولا إسلامية ولا شرقية ، واستجاب لتبشيرها بالحضارة الغربية ووجوب الأخذ بالصالح من معطياتها ، كما كان يقول أستاذهم الإمام ، وأحب الغرب مؤسساتٍ اجتماعية ونظمًا سياسية ومناهجَ فكرية وإبداعاً أدبيًّا من خلال حبّ « الجريدة » وكتابها له . وليس من المستغرب أن يكون أوّل كتاب اشتراه الحكيم ودفع ثمنه من مصروفه الخاص ، على حرصه الشديد ، هو كتاب « التربية » لهربرت سبنسر الذي ترجمه محمد السباعي[3] ،

٣ سجن العمر ١٤٩ .

ونشرته « الجريدة » منجّمًا في سنتها الأولى . فهذه المغامرة التي أقدم عليها توفيق وهو لم يناهز الخامسة عشرة من عمره ، كانت تعبيراً عن الإعجاب بالدور الذي تقوم به هذه الصحيفة في تثقيف الناشئة ، وعن إعجاب آخر بهربرت سبنسر المفكر التطوري الوضعي المنفعي الذي كان يضع قيمة الفرد فوق قيمة المجتمع ويقدّم العلم على الدين ، والذي حرص الإمام محمد عبده على زيارته قبل عام من وفاته حين كان شيخاً هِمًّا قد أخذت منه السنون ، واستأذنه في ترجمة كتابه عن التربية . وقد ترجم الإمام هذا الكتاب فعلاً عن الفرنسية ورأيت مخطوطة الترجمة بنفسي بخط الإمام الأنيق الدقيق ، وعليه حواشيه وتعليقاته . ومن المؤسف أن تكون تلك المخطوطة النفيسة قد ضاعت بوفاة مقتنيها الذي أطلعني عليها ، وهو الصديق المرحوم راشد رستم .

وإذا كان الحكيم الذي رافقته « الجريدة » حتى السابعة عشرة من عمره ، لم يستطع أن يجني جميع الثمار الناضجة التي كانت تقدّمها لقرّائها آنذاك ، إذ لم يكن قد تجاوز السنة الثانوية الأولى حين توقفت عن الصدور ، فقد خلفتها « السفور »[4] التي أصدرها تلاميذ « الجريدة » في أيار (مايو)

٤ صدرت السفور في ٢١ أيار (مايو) ١٩١٥ وعاشت حياة مضطربة وتقلّبت عليها أيادٍ عدّة ، وتوقّفت منذ ١٢ نيسان (أبريل) ١٩٢٥ . ولكن سنوات ازدهارها الحقيقية كانت ١٩١٥ – ١٩١٨ .

١٩١٥ ، قبل شهر من توقّف « الجريدة » ، ليعبّروا من خلالها عن إيمانهم بالمبادىء التي كان يدعو إليها رئيس تحريرها أستاذهم أحمد لطفي السيّد ، وليخرجوا بتلك المبادىء من نطاق النظر إلى نطاق التطبيق . فقد كانت « الجريدة » بالنسبة إليهم ، كما قالوا في رثائها « رايةً يلتفّ حولها الجوهر المصفّى من شبابنا وتسير في ظلّها دعوة الحرية والتقدّم بين جاه العلم والعقل وجاه العصبية والغنى . . . وبانطوائها انطوى معها تذكار نهضة تعلّقت بها آمال كبار »[٥] .

التحق بركب « السفور » عدد من الكتّاب الشبّان من الذين أسهموا أو لم يسهموا في تحرير «الجريدة» ومنهم : عبد الحميد حمدي صاحب امتيازها ومدير تحريرها ومنصور فهمي ومحمد حسين هيكل وطه حسين ومصطفى عبد الرازق وعلي عبد الرازق ومحمود عزمي وأحمد أمين ومحمد تيمور . وعلى الرغم من حياتها المضطربة التي امتدّت على عشر سنوات ، فقد استطاعت أن تواصل خطّة « الجريدة » في الدعوة إلى التحرّر العقلي والإيمان بالقومية المصرية ، والتبشير بالحضارة الغربية ، والدعوة إلى تمصير الأدب ، والأخذ بفنون الغرب ومقاييسه في إبداعه ونقده . وسارت « السفور » بدعوة قاسم

٥ السفور س ١ (ع ١١) ، ٣٠ تموز (يوليو) ١٩١٥ .

أمين المتواضعة الحييّة إلى تحرير المرأة خطوات إلى الأمام ، إذ دعت إلى السفور بمعناه الشامل : سفور المرأة ، والسفور في كل أبواب التقدّم والإصلاح ؛ فقد كانت ترى أن المرأة ليست وحدها المحجّبة في مصر ، ولكن نزعات المصريين وفضائلهم وكفاياتهم ومعارفهم وأمانيّهم كلّها محجبة .

ومن صفوف « الجريدة » و« السفور » ظهرت المحاولات الأولى لكتابة أدب مصريّ ، تتحقّق فيه دعوة الجريدتين إلى المصرية الحقيقية المتميّزة عن الإسلامية والعربية والشرقية . فنشر هيكل أقاصيصه المصرية الفرعونية في « الجريدة » ، وأصدرت له مطبعتها سنة ١٩١٤ أوّل رواية مصرية هي « زينب » ، التي صوّر فيها جوانب من حياة الريف المصري ، مهد المصريين الحقيقيين ، وعرض لبعض المشكلات التي يعاني منها الفلاح ، والهموم التي تُعذّب أبناء الأرستقراطية الزراعية ، كل ذلك في إطار رومنطيقي ، غلبت فيه نزعة الحنين إلى كل ما هو مصري أصيل متميّز عن حضارة أهل المدن ، الذين كانوا خليطاً من المتمصرين ، عرباً وأجانب وأبناء ذوات ، والمصريين الذين شوّهت حياة المدن قيمهم وأخلاقهم وعاداتهم الأصيلة .

وفي « السفور » نشر محمد تيمور أقاصيصه المصريّة الأولى ، ونشر بعض مقالاته عن فن المسرح ، التي لا شك

لفتت نظر الحكيم . وتجاوباً مع الدعوة إلى كتابة أدب مصري حقيقي كتب واقتبس مسرحياته الأربع[٦] وأدار حوارها باللهجة المصرية لتعالج مشكلات الطبقة المنعمة والطبقة الوسطى الصغيرة وليسخر من حكم الأتراك وحماقاتهم .

ولم تمت تجربة تيمور بوفاته سنة ١٩٢١ في ظروف مريبة ، ولمّا يتجاوز التاسعة والعشرين . ولم تمض حركة « الجريدة » و « السفور » دون أن تحدث أثراً في الحياة الأدبية في مصر ، بل لقد أنجبتا في القصة والمسرح والنقد حركة المدرسة الحديثة ، أو « مدرسة الآداب الجديدة »[٧] ، التي تأثرت بمحمد تيمور وبدعوته ونتاجه ، وبفكر « الجريدة » و « السفور » . تزعّم هذه الحركة القاص المسرحيّ أحمد خيري سعيد ، وزامله فيها محمود طاهر لاشين وإبراهيم المصري وحسين فوزي وزكي طليمات ومحمود عزي ومحمود تيمور ويحيى حقّي . وكلهم أسهم في كتابة القصة أو المسرحية أو النقد ، وكلهم كان

....

٦ هي « العصفور في القفص » ، و « عبد الستار أفندي » التي اقتبسها عن مسرحية « الأب ليبونار » للكاتب الفرنسي جان إيكار ، و « العشَرة الطيّبة » التي اقتبسها عن مسرحية « ذو اللحية الزرقاء » تأليف لودفج هاليفي وهنري ميلهاك . وقد نشرت في كتابه « المسرح المصري » . ومسرحية « الهاوية » ، التي نشرت في كتابه « حياتنا التمثيلية » .

٧ انظر عن هذه الحركة « فجر القصة المصرية » ليحيى حقي ٧٣ – ١٠٠ . والقصة القصيرة في مصر لعباس خضر ١٠٩ – ٢٦٢ .

يعبّر عن مصريته عن إيمان أو مجاراة للتيار . وكلهم كان ينحت أصنامه من أعلام القصة والمسرح والأدب في الغرب . وقد نشر أقطاب هذه الحركة بعض نتاجهم في « السفور » أو في جريدة « السياسة » التي أصدرها حزب الأحرار الدستوريين ، وريث حزب الأمة ، سنة ١٩٢٢ . ثم رأوا أن يستقلّوا بجريدتهم فأصدروا صحيفة « الفجر » ، «صحيفة الهدم والبناء» سنة ١٩٢٥ ، التي استمرّت عامين تحمل إلى القارىء نتاجهم المتّسم بالنزعة المصريّة في القصة والمقالة الوصفية والنقد .

وقد كان الحكيم على وعي بكل ذلك ؛ يقرأ « السفور » ، ويتابع مقالات محمد تيمور المسرحية فيها وفي « المنبر » ، ويشهد تمثيل مسرحياته المصرية الصميمة . إذ كان في المدرسة الثانوية شابًّا بين السابعة عشرة والثالثة والعشرين من عمره ، حين كانت تصدر « السفور » ، وحين كان تيمور يكتب قصصه ومقالاته ويدفع بمسرحياته إلى أجواق التمثيل . وكان في السنة الثانية من كلية الحقوق حين صدرت جريدة « السياسة » التي كان يرأس تحريرها زميله الحقوقي ، ابن « الجريدة » و « السفور » ، محمد حسين هيكل ، وكان يخصّص صفحات منها للدراسات الأدبية والاجتماعية ، وينشر مقالات في نقد المسرح يحرّرها القاص محمود كامل المحامي وسواه . تأثّر الحكيم بكل ذلك دون ريب ، وهو القارىء النهم ، واهتزّ

لحركة محمد تيمور الذي سبقه إلى تحقيق بعض طموحاته الأدبية وتأثّر به حتى إنه استوحى أجواء مسرحيته « الهاوية » حين كان يكتب مسرحيته « المرأة الجديدة » .

إلى جانب حركة « الجريدة » و « السفور » و « السياسة » ، وما نما على ضفافها من براعم أدبية جديدة ، وما بثّته من فكر قومي وسياسي وإصلاحي ، يجدر الالتفات إلى مدرسة رافقت هذه الصحف في مسيرتها ، ونقلت أهدافها إلى حقل التربية والتعليم ، تلك هي مدرسة « القضاء الشرعيّ » آخر مشروعات الإمام محمد عبده في الإصلاح الديني والاجتماعي[8] . فقد عهد إلى الإمام التفتيش على المحاكم الشرعية لاستبانة ما فيها من نقائص وعيوب ، فكتب تقريراً شرح فيه العلل التي تشكو منها تلك المحاكم ، وكان في ما اقترحه لإصلاحها إنشاء مدرسة عصرية لتخريج القضاة الشرعيين . وتوفي الإمام قبل أن يتحقّق اقتراحه . وتولّاه من بعده سعد زغلول حين كان ناظراً للمعارف وقد كان تلميذاً مخلصاً للإمام ، أميناً على فكره وخططه الإصلاحية . وقد استطاع سعد أن يحقّق المشروع برغم المعارضة الشديدة التي كان يبديها تجاهه الخديو عبّاس حلمي ، بسبب كرهه للإمام وتلاميذه من

٨ انظر ما كتبه عنها أحمد أمين في كتابه : حياتي ٨٤ – ١٢٥ .

ناحية ، ولأن هذا المشروع من ناحية أخرى سيسلب الأزهر أعزّ شيء لديه ، وهو الإعداد للقضاء الشرعي ، وكان قد سلبه من قبل إعداد مدرسي اللغة العربية بإنشاء دار العلوم . والأزهر وديوان الأوقاف ، كما يقول أحمد أمين في سيرته الذاتية ، هما المصلحتان اللتان أطلقت فيهما يد الخديو ولم تمسسهما يد الإنجليز ، فقوّتهما قوّة له وضعفهما ضعف له[9] .

افتتحت مدرسة القضاء الشرعي سنة ١٩٠٧ ، وعهدت إدارتها إلى المربي الحازم عاطف بركات ، ابن أخت سعد وفتحي زغلول ، الذي درس في الأزهر وفي دار العلوم ، ثم في إنجلترا حيث اتصل بالفكر النفعي ، وبأساليب التربية الحديثة . واختير لها نخبة من المدرسين ، أكثرهم ممن اتصلوا بالإمام وبعضهم من خير من أخرجته دار العلوم كالشيخ محمد الخضري والشيخ محمد المهدي . والبعض الآخر من رجال القضاء الأهلي ، ومن خريجي المدارس الأوروبية . وقد استطاعت هذه المدرسة في السنوات الثماني عشرة التي عاشتها أن تكون رِدفاً للجامعة الأهلية في تخريج عدد من كبار المثقفين الذين تعلّموا في المدارس الدينية ، وآمنوا بالثقافة الحديثة وبالفكر الوضعي الذي جعله عاطف بركات القاعدة والأساس

٩ انظر في ذلك ما كتبه أحمد أمين في كتابه: حياتي ٨٤ .

في مناهج المدرسة ، وفرضه فرضاً في بيئة هي أبعد البيئات عن هذا الفكر وأشدّها نفوراً منه . ويكفي أن نذكر من خريجيها : أحمد أمين وعبد الوهاب عزام والشيخ أمين الخولي والشيخ محمد أبو زهرة والشيخ علي الخفيف ، وهم من كبار أساتذة الآداب والحقوق في الجامعة المصرية ، لندرك خطر هذه المدرسة التي رافقت سنوات النُّمو في حياة توفيق الحكيم، وكان لما ينشر من بحوث أساتذتها وتلاميذها أثر كبير في تحريك الحياة الفكرية في الربع الأول من هذا القرن .

وثمّة رافد آخر للفكر العلمي الوضعي ، سبق حركة « الجريدة » وبناتها ومدرسة القضاء الشرعي ، وعاصرها واستمرّ بعدها ، هذا الرافد انبثق من جهود العلمانيين الشوام التي اتجهت منذ هاجر « المقتطف » وأصحابه من بيروت إلى القاهرة سنة ١٨٨٥ إلى نشر الفكر العلمي ، ومواكبة حركة المعرفة الحديثة – « من أكثر العلوم النظرية دقّة وغموضاً إلى أشدّها انطباقاً على الأعمال وأبعدها أثراً في معايش الناس ، من أدق المعادلات الرياضية إلى أعوص الآراء الجديدة في طبيعة الكون المادي والمدى الفلكي ، في الزمان والمكان ، وبناء المادة وطبائع الأحياء وتطوّرها على الدهر إلى أجدى المكتشفات والمستنبطات في الزراعة والصناعة والصحة والمواصلات والمخاطبات ، إلى أشهر المذاهب في الاجتماع والاقتصاد وعلم

النفس »[10] . ومن خلال « المقتطف » عرف توفيق الحكيم ، ووالده من قبله ، ومعاصروه في مراحل الصبى والشباب والكهولة بطليموس وكوبرنيكس وجاليليو وكبلر ونيوتن ولابلاس ولامارك وبوانكاريه وتين وسواهم من العلماء ، الذين كثيراً ما تتردد أسماؤهم في مقالات الحكيم .

وقد برز على صفحات « المقتطف » اسم الدكتور شبلي الشميّل زميل يعقوب صروف وصديقه الأثير لديه . وقد فتح له صروف صدر « المقتطف » للكتابة في داروِن والداروِنية ونظرية التطور وأصل الأنواع . وأصدر الشميل في القاهرة مجلة أخرى هي « الشفاء » ١٨٨٦ – ١٨٩٢ ، خصّصها للبحوث الطبية والبحوث العلمية ، ولمّا لم يتسع له صدر أصحاب « المقتطف » من المقالات التي كان يعبّر فيها الشميل عن رأيه الصريح في القضايا الاجتماعية والدينية الحساسة ، التي كان أصحاب « المقتطف » يلتزمون جانب الحذر والرويّة في تناولها . وقد كان الحكيم من المعجبين بالشميّل وحركته وقد أشار إليها في « سجن العمر » وأورد فكاهة من الفكاهات التي كانت شائعة في الأوساط الأدبية عن الشميّل وحركته آنذاك[11] .

١٠ يعقوب صرّوف العالم والإنسان لفؤاد صروف ٢٧ .

١١ سجن العمر ١٤٩ – ١٥٠ .

وكانت مجلة « الجامعة » التي أصدرها فرح أنطون سنة ١٨٩٩ واستمرّت حتى سنة ١٩١٠ ، من أكثر المجلات عناية بنشر الفكر العلمي الوضعي والاجتماعي الاشتراكي في مصر والبلاد العربية في مطلع هذا القرن . وقد أدرك توفيق هذه المجلة في يفاعته ، ولكنه عرف صاحبها فيما بعد ، زميلاً في التأليف المسرحي ، وضع أوّل مسرحية مصرية اجتماعية ، لفتت إليه الأنظار سنة ١٩١٢ ، وهي « مصر الجديدة ومصر القديمة » التي مثلها جوق جورج أبيض . واقتبس عدداً من الأوبرات لجوق منيرة المهدية ، وترجم واقتبس عدداً من المسرحيات الفرنسية[١٢] .

هذه الروافد العلمية والثقافية والقومية صبّت جميعاً في فكر توفيق ومعاصريه ، وتأثّر بها توفيق ، تأثّراً انطباعيًّا سطحيًّا ، أو عميقاً متغلغلاً في النفس ، وانعكست في تفكيره وكتاباته فيما بعد . على أن غضارة الشباب ، وانشغال النفس بهموم العصر وقضية الوطن المحتل ، وتأجُّج العاطفة الوطنية ، الذي حمل شعلتها الزعيم الشاب مصطفى كامل ، المثل الأعلى للفتى محسن في « عودة الروح » ، الذي كان يلهب المشاعر

....

١٢ انظر في ترجمته ومؤلفاته مصادر الدراسة الأدبية ليوسف أسعد داغر ٢ : ١٤٧ - ١٥٢ .

بعاطفته الصادقة التي كان يبثّها في خطبه المجلجلة – واتصل مَدُّه في نضال عشيره ورفيقه في الجهاد الزعيم محمد فريد – واختمارَ الفكر الإصلاحي وانتشار الرشد السياسي من خلال تلاميذ الإمام وحركة « الجريدة » : كل ذلك شدّ الشاب توفيق الحكيم ومعاصريه إلى العمل الوطني وإلى الإسهام في حركة الثورة التي تآلف في زعيمها سعد زغلول كلا التيارين ، تيار المصرية والتعقّل ، وهو تلميذ الإمام وربيب حزب الأمة وحركة « الجريدة » ، وتيار العاطفة المتأججة ، تيار مصطفى كامل والحزب الوطني ، الذي تمثّل في أروع صوره في أحداث الثورة وفي زعامة سعد لها .

وكما ألهبت الثورة النفوس وحرّكت الجماهير بمختلف مذاهبها وطبقاتها ، كذلك تركت أثرها في الآداب والفنون ، فكانت السنوات الأربع التي امتدت من بدء المفاوضات وانتهت بالحصول على الاستقلال المشروط ، مروراً بأحداث الثورة ، سنوات مدّ ثوري عنيف ، هزّت الشعراء والكتّاب والفنّانين وأنتجت أدباً ثوريًّا ما يزال من أروع صور الأدب المصري الحديث . وقد تمثّل هذا الأدب في شعر حافظ إبراهيم وخليل مطران وأحمد محرم وأحمد نسيم ومحمد عبد المطلب وعبد الحليم المصري وأحمد الكاشف. وفي أزجال وأناشيد بيرم التونسي وبديع خيري ومحمود رمزي نظيم ومحمد يونس القاضي التي

كانت تنتشر على ألسنة الجماهير ، ويَذيع بعضها بألحان سيد درويش الشعبية الثورية .

وقد اضطلع المسرح بدوره في هذه الثورة ، وخاصة مسرح الريحاني ، أكثر المسارح نجاحاً آنذاك ، في اسكتشاته الهزلية ومنها « إش » « وقولو له » و « فلفل » و « مصر ١٩١٨ – ١٩٢٠ » و « كله من كده » التي لحن بعضها سيد درويش ، وامتلأت بالإسقاطات السياسية والتلميحات التي تؤيد الثورة وتعرّض بالاحتلال .

وسينهض الفن التشكيلي بعيد ذلك بدوره في التعبير عن ثورة مصر ونهضتها من خلال نتاج الرعيل الأول من التشكيليين المصريين ، أول من تخرّج من مدرسة الفنون الجميلة التي أنشأها الأمير يوسف كمال سنة ١٩٠٧ : محمود مختار ويوسف كامل وراغب عياد ومحمد حسن ومحمود سعيد وأحمد صبري ، الذين أقاموا أول معرض للفن التشكيلي المصري سنة ١٩١١ ، بعد أن كان إبداع هذا الفن وقفاً على الأجانب من مقيمين وزائرين . وقد ذهب أكثر هؤلاء في بعثات إلى الخارج وعادوا إلى مصر ليستوحوا فنونها العريقة ويبعثوا حضارتها التليدة ويصوّروا مشاهد طبيعتها الساحرة وحياتها الشعبية في المدن وكدح فلاحيها وفلاحاتها أبناء الشعب الحقيقيين ، وورثة هذه الحضارة العظيمة .

وكان محمود مختار[١٣] رمز هذه النهضة وأشهر أعلامها . في تماثيله الرائعة تجلّت المصريّة بأصدق معانيها ، إذ استمدّ وحيه من التماثيل الفرعونية بشبابها الدائم وكتلها الضخمة وتكويناتها البسيطة الملفعة بالأسرار العميقة ، وجسّم فيها حياة الفلاح والفلاحة وسحر الأرض الخصبة المتجدّدة ، وعبّر عن نهضة مصر الحديثة في تمثال من أعظم تماثيله هو تمثال نهضة مصر الذي ينتصب اليوم شامخاً أمام مدخل جامعة القاهرة .

كان توفيق يرصد ذلك كله ويراقبه بقدر ما تسمح له ظروف الدراسة والحياة آنذاك . وكان يوجّه كل همّه إلى استيعاب الحركات الإصلاحية والدعوات القومية والفكرية والحضارية التي تحيط به من كل جانب . على أن ذلك لم يصرفه عن الاهتمام بحبّه الأول والأخير ، المسرح ، الذي كان يؤثّله ويعمق جذوره في أعماقه بتتبّعه لحركة المسرح المصري المعاصر ، ومشاهدة تمثيليات الأعلام البارزين من كتابه آنذاك أمثال محمد تيمور وإبراهيم رمزي وحسين رمزي ومحمد لطفي جمعه وعبّاس علام ، والأفذاذ المبدعين من ممثليه ومخرجيه أمثال جورج أبيض أعظم ممثلي التراجيديا في تاريخ حركتنا المسرحية ، وعزيز عيد أول المخرجين المثقفين الذي أفاد من معرفته اللغة الفرنسية واطلع

١٣ انظر عنه : مختار حياته وفنّه ، لبدر الدين أبو غازي .

على ما كانت تقدّمه له المجلات الفرنسية وخاصة « الكوميديا المصوّرة » من تجارب الإخراج في فرنسا ، موضّحة بالصور والتفاصيل الخاصة بالديكور والموسيقى والإضاءة والتمثيل . يضاف إلى ذلك كله نهم الحكيم إلى قراءة النصوص المسرحية باللغة الفرنسية . فهو يخبرنا أنه عثر ذات يوم على أكوام من الملحق المسرحي لمجلة المصور الفرنسية[14] فاشتراها بأبخس الثّمن وعكف على قراءتها حتى استنفدها . وقد ظهر أثر هذه المجلة في بعض مسرحياته كما سنبين فيما بعد . وقد كانت هذه المجلّة ذات أثر كبير في الحركة المسرحية المصرية ، إذ اعتمد عليها المخرجون في اختيار النصوص وفي إخراجها ، كما اعتمد عليها المؤلفون والمترجمون والمقتبسون في ما كانوا يقدّمونه للمسرح المصري من نصوص آنذاك . وعليها اعتمد طه حسين في ملخّصات المسرحيات التي كان ينشرها في مجلة الهلال وسواها ، والتي جمعها فيما بعد في كتبه ، « من هناك » ، و « صوت باريس » ، و « لحظات » .

كذلك قرأ توفيق ، كما يخبرنا في « زهرة العمر »[15] ، «المكتبة المسرحية» برمّتها . وكان ، كما قال ، يراسلها من مصر قبل نزوحه إلى فرنسا . كما قرأ مسرحيات ألفريد دي موسيه ،

١٤ سجن العمر ١٧٤ .

١٥ زهرة العمر ١٥٩ .

ومسرحيات ماريفو وكتاب « أربعون عاماً في المسرح » للناقد الفرنسي فرانسسك سارسي[16] .

١٦ سجن العمر نفسه .

الحصاد الأوّل

بهذا الزاد الوفير من الوعي القومي الذي أجّجته في نفسه أحداث الثورة التي شارك فيها مع أعمامه ، وبهذه الثقافة التي قدّمتها له ولأبناء عصره «الجريدة» و «السفور» و «السياسة» ، فضلاً عن المجلات الأخرى المشهورة في عصره «كالهلال» و «المقتطف» ، وبهذه الخبرة الأولية المكتسبة من مشاهداته في مسرح العصر ، ومن قراءاته في المجلات والسلاسل المسرحية الأجنبية ، أقدم توفيق على تجربته المسرحية الأولى ، التي كانت استجابة مباشرة لثورة ١٩١٩ وتحية أدبية قدّمها إليها ، بعد أن اشترك في مظاهراتها وفي توزيع منشوراتها وبياناتها ، ونظم الأزجال الحماسية فيها ، أو كما يقول في «عودة الروح» مشيراً إلى حبّ محسن لسنيّة : «استحال كل ما كان في قلبه من حبّ خاب فيه بقسوة إلى عواطف وطنية حارة . وكل عواطف التضحية التي كان مستعدًّا لبذلها في سبيل معبودة قلبه إلى عواطف تضحية جريئة من أجل معبود وطنه»[١٧] .

١٧ عودة الروح ٢ : ٢١٧ .

كانت تلك المسرحية هي «الضيف الثقيل» التي كتبها إبّان أحداث الثورة ، وقد أشار إليها في مقدمة «مسرح المجتمع» فقال :

« في ذلك العهد دفعتني تلك الهزّة حوالي ١٩١٨ – ١٩١٩ إلى كتابة قصة تمثيلية اسمها الضيف الثقيل ، ترمز إلى معنى الاحتلال في صورة عصرية انتقادية . فقد كانت تدور حول محام هبط عليه ذات يوم ضيفٌ ليقيم عنده يوماً فمكث شهراً ، وما نفعت في الخلاص منه حيلة ولا وسيلةً . وكان المحامي يتخذ من سكنه مكتباً لعمله ، فما إن يغفل لحظة أو يتغيّب ساعة حتى يتلقّف الضيف الوافدين من الموكّلين الجدد فيوهمهم أنه صاحب الدار ، ويقبض منهم ما تيسّر له قبضه من مقدّم الأتعاب ، فهو احتلال واستغلال وأحدهما يؤدّي دائمًا إلى الآخر»[١٨] .

ولا يملك الحكيم ولا نملك نحن ، نصًّا لباكورة أعماله هذه ، يتيح لنا أن نحكم على النتاج المسرحي الأول لكاتب سيغدو فيما بعد ، أشهر كتّاب المسرح العربيّ .

ولكن يبدو أن هذه المحاولة لم تكن أكثر من عمل أولي أراد الحكيم أن يجرّب فيه قلمه في الحوار ، في إطار انفعاله بالثورة وأحداثها . أو لعله أراد أن يستجيب لذلك الإعلان

١٨ مسرح المجتمع ٣ .

الذي نشرته في آب «أغسطس» ١٩١٩ «شركة ترقية التمثيل العربي» (أولاد عكاشة) ، وهي الفرقة التي أنشأتها «شركة التعاون المالي التجاري» برئاسة محمد طلعت حرب ، للنهوض بالتمثيل العربي . وقد كانت هذه الفرقة تحث المؤلفين على تأليف المسرحيات المصرية والشرقية موضوعاً وأشخاصاً ، لتقدّمها في موسمها التالي بمسرح حديقة الأزبكية . وممّا يرجح هذا الفرض أن الحكيم ظلّ متأثراً بإعلانات تلك الشركة ، وباتجاهها إلى ترقية التمثيل العربي مدعومةً بتأييد كبار المُموّلين المصريين آنذاك ، أنه بعد أن التحق بكلية الحقوق سنة ١٩٢١ أخذ يفكر جدّياً في تقديم النصوص المسرحية لها . ولمّا لم تكن خبرته في بناء المسرحية آنذاك تعينه على كتابة نصّ مسرحي يضارع النصوص التي كانت تقدّمها فرقة عكاشة لجأ إلى الاقتباس . وسيظل الاقتباس الطريق الأسهل والأسرع مردوداً أمام توفيق الحكيم كما سنبيّن فيما بعد .

بعد ذلك تناول الحكيم مسرحية «كارموزين» لألفريد دي موسيّه وكتب لها علاجاً مسرحيًّا جديداً ، فاختار لها جوًّا فرعونيًّا وسمّاها « أمينوسا » ، واستخرج منها هيكل مسرحية غنائية كاملة (أوبرا) ، ونظم بعض أشعارها ثم انصرف عنها وأحالها على زميل له في الحقوق هو محمد السعيد خضير لإتمام نظمها . وقدّمت المسرحية لأولاد عكاشة وفوتح سيد درويش

في تلحينها ، فطلب أجراً ضخماً ، فسلّمت إلى كامل الخلعي ، الذي بدأ في تلحينها فعلاً ، ولكنّها على كل حال لم تر النور .

وفي سنة ١٩٢٣ أعاد توفيق الكرّة فكتب بالاشتراك مع مصطفى ممتاز ، أحد الذين سبقوه إلى التأليف المسرحي ، مسرحية « خاتم سليمان » . وهي أوبريت غنائية اقتبسها توفيق عن مسرحية فرنسية اسمها « غادة ناربون » ، لم أعثر عليها ولا على اسم مؤلّفها بعد . وقد قدّمت تلك المسرحية الغنائية أيضاً إلى فرقة عكاشة التي مثلتها لأوّل مرة في مستهل موسمها الخامس في ٢١ نوفمبر ١٩٢٤ ، بعد أن لحّنها كامل الخلعي أيضاً .

إلى هنا وتوفيق ما يزال منجذباً إلى النوع الغنائي الذي كانت تفضله فرقة عكاشة . كان العكاكشة الثلاثة قد نشأوا في مسرح الشيخ سلامة ، وتدرّبوا على أدوار المسرحيات الغنائية التي اشتهر بها الشيخ ، وتدرّجوا من أدوار المنشدين في البطانة ، إلى أدوار البطولة التي أتيح لهم الظهور فيها بعد إصابة الشيخ بالشلل وعجزه عن العمل أكثر من أربعة مواسم . ثم لما استقلوا عن الشيخ بفرقتهم سنة ١٩١٣ ، توزّعوا أدواره فيما بينهم[19] . وكان زكي ، رئيس الفرقة وأصغر العكاكشة سنّاً

١٩ انظر عن مسرح أولاد عكاشة دراستنا عن المسرح الغنائي في مصر ١٩٠٥ – ١٩٢٠ .

وأثقلهم ظلاًّ باعتراف القاهرة كلها وإجماعها في ذلك العصر ، كما يقول توفيق الحكيم[20] ، يفوز دائمًا بنصيب الأسد في الأدوار الرئيسية .

وفي الموسم نفسه وبعد تقديم « خاتم سليمان » قدمت الفرقة لتوفيق مسرحية « العريس » التي كان قد اقتبسها وأعاد تأليفها وحده عن مسرحية « مفاجأة أرتور » وهي من تأليف كاتب ثانوي من كتاب الفودفيل اسمه « ألبان فلابريج » . وهي هزلية عصرية خفيفة خالية من الألحان والأغاني تعتمد على النكت اللفظية والعملية والمفارقات وسوء التفاهم والتنكّر والمفاجآت والحيل . وكان الفضل في نجاحها ، كما يروي توفيق ، لمخرجها عمر وصفي وممثل الدور الأول فيها محمد بهجت .

المسرحية الثالثة التي مثلتها الفرقة لتوفيق كانت مسرحية « علي بابا » التي قدمت في موسم الفرقة السابع ١٩٢٦ / ١٩٢٧ . وقد كتب أغانيها بديع خيري ولحّنها زكريّا أحمد وأخرجها عمر وصفي أيضاً . وتُمثّل هذه المسرحية تحوّلاً نسبيًّا في اتجاه توفيق الحكيم . فهو ، فيما يبدو ، لم يعتمد على نصّ أجنبي يقتبس منه هذه المرّة ، كما فعل في المسرحيات السابقة

٢٠ سجن العمر ١٧٩ .

التي قدّمها للفرقة ، وإن كان قد اعتمد على قصة معروفة تناولها قبله وبعده العديد من الكتّاب المسرحيين وكتّاب الأشرطة السينمائية والموسيقيين ، نظراً لما تحتويه من إمكانات درامية ولمسات إنسانية .

وفي الموسم نفسه ، وبعد « علي بابا » مباشرة ، قدمت الفرقة لتوفيق آخر مسرحياته التي ألّفها قبل رحلته الميمونة إلى باريس ، وهي مسرحية « المرأة الجديدة » . وقد ألّفها ليبرز فيها أفكاره الخاصة عن مستقبل المرأة وسفورها بعد مضي أكثر من عشرين عاماً على دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة ، وبعد دعوة « الجريدة » و « السفور » إلى تعليمها وتحريرها وسفورها ، وبعد أن أخذت المرأة نفسها زمام المبادرة فخلعت « اليشمك » واشتركت سافرة في أحداث ثورة ١٩١٩ ، الأمر الذي اعتبره توفيق معلمًا من معالم الثورة . وهذه المسرحية تعتبر أوّل مسرحية واقعية محليّة كتبها توفيق الحكيم ، وهي الأم التي خرج من رحمها عدد من مسرحياته الخاصة بالمرأة ودورها في الحياة العامة وفي حياة الأسرة والمنزل كـ « حياة تحطّمت » و « سر المنتحرة » و « الخروج من الجنّة » و « رصاصة في القلب » وغيرها . ولم يعتمد توفيق في هذه المسرحية ، كما يبدو ، على نصّ أجنبي ، وإن كان قد اعتمد اعتماداً جزئيًا على مؤلّف معاصر ، هو محمد تيمور ، إذ استوحى كما قلنا سابقاً أجواء

مسرحيته « الهاوية » التي مثلت سنة ١٩٢١ عقب وفاته . ولمّا حدّثته في هذا الأمر ، ثار وأزبد وزعم أنه لم يسمع بمحمد تيمور آنذاك . وقال إن الكاتب الذي كان يشدّه ويشدّ معاصريه ويأخذ بألبابهم هو أنطون يزبك مؤلف « الذبائح » و « عاصفة في بيت » وغيرها من الميلودرامات العنيفة التي كانت تستهوي يوسف وهبي[٢١] .

وبعد ، فإن هذه المحاولات البدائية المتعدّدة التي كتبها الحكيم لدى أوّل اتصال له بالمسرح المحلّي تدلّ على حبّ صادق للمسرح خالط شغاف القلب ، كما تشير إلى ضعف أساسي في نفسه ، وهو ميله إلى الاقتباس ، نتيجة عجز في قدرته على تركيب المسرحية المحكمة الناجحة ، لم تنجح في علاجه ثقافته المسرحية وموهبته الواضحة في كتابة الحوار الذكي الرشيق البارع . ولعلّ الحكيم كان صادقاً مع نفسه حين أصدر حكمه على هذه المرحلة من مراحل حياته الفنية في كتابه « من البرج العاجي » فقال :

« في حياتي الفنية جانب مجهول أردت ألّا أعترف به

٢١ انظر عن مسرحيات الحكيم في هذه الفترة الدراسة القيمة التي كتبها الأستاذ فؤاد دوارة بعنوان مسرح توفيق الحكيم ١ – المسرحيات المجهولة . وما كتبه الحكيم في سجن العمر ٢١٢ – ٢٣٩ .

ورأيت أن أُقصيَه وأن أسدل عليه الستار لأنه في نظري لا يتصل بأدبي ولا يجوز أن يدخل في عداد عملي . . . ذلك هو عهد اشتغالي بكتابة القصص التّمثيلي لفرقة عكاشة حوالي سنة ١٩٢٣ »[٢٢] .

....

٢٢ من البرج العاجي ١٤٥ . وقد نشرت هذه الخاطرة أولاً في مجلة « الرسالة » س ٧ (ع ٣٠٩) ، ٥ حزيران (يونيو) ١٩٣٩ .

في باريس ١٩٢٥ – ١٩٢٨

في سنة ١٩٢٥ حصل توفيق على ليسانس الحقوق . واستشار الأب صديقه القديم أحمد لطفي السيد مدير دار الكتب آنذاك في أمر ابنه هذا ، الذي كان يخشى أن ينجرف في حبّه للمسرح والأدب ، فيزهد في الوظائف الحكومية التي كانت تهيىء لأصحابها آنذاك الجاه والاستقرار . فأشار عليه لطفي أن يرسله إلى أوروبا ليحصل على الدكتوراه ، فإذا عاد بها عين أستاذاً في الجامعة التي تزمع الحكومة إنشاءها وفتحها قريباً ، أو في القضاء المختلط حيث الإقامة في المدن الكبرى كالقاهرة أو الإسكندريّة أو المنصورة ممّا يتيح له إشباع هوايته للأدب[٢٣] .

وقد لاقت نصيحة لطفي القبول والاستجابة في نفس الأب ، لأن أبناء الأعيان ، منذ بروز طبقتهم في أواخر القرن الماضي ، كانوا يتجهون إلى دراسة الحقوق لأنها الباب المؤدّي إلى المناصب الوزارية أو مناصب القضاء . وإذا عرضنا أسماء

....

٢٣ سجن العمر ٢٩٠ .

وزراء مصر منذ تأليف أوّل وزارة حتى ثورة ١٩٥٢ وجدنا أن أكثرهم من الحقوقيين. وتحمّس الابن لهذا الاقتراح لأنّه كان يدرك، من خلال ما يقرؤه من كتب ومجلّات أن أوروبا هي مهد الفن الحقيقي، وأن باريس كانت عاصمة الثقافة والمسرح والفنون فيها، وملاذ كبار الكتّاب والفنّانين العالميين آنذاك. ولذا وافق على السفر إليها ليقتبس من أنوار ثقافتها المتلألئة وليشبع نهمه إلى المسرح والثقافة بوجه عام.

لقد ذاقت فرنسا في الحرب الأولى ألوان البلاء والعناء، ولكنّها خرجت منتصرة مزهوّة، تملك في يديها جميع الوسائل التي تتيح لها أن تعوّض ما فاتها في تلك الأيام السود من ألوان المتعة والمرح. وأصبحت قبلة الأدباء والفنانين الذين كانوا يؤمونها من شتّى أقطار الأرض ليجعلوا منها العاصمة العالمية للحضارة الحديثة التي لا بدّ من أن تحلّ محل الحضارة المنهارة، حضارة العلم والصناعة التي وفرت الوسائل لقيام تلك الحرب المدمّرة. وأخذت مقاهي باريس ومطاعمها وأنديتها الليلية وقاعات الكونسير والمسارح فيها تغصّ بالأدباء والفنانين وطلّاب المتعة من كل نوع، وبذا تميّزت وانفردت بشخصيّتها الفنية والأدبية عن سائر مدن فرنسا المحافظة المعتزة بتراثها وتقاليدها.

تجمّع في باريس آنذاك الأدباء والفنّانون من كل ملّة

وجنس: من الفرنسيين والإسبان والروس والألمان والهولنديين واليونانيين والبولونيين واليابانيين، وأسهموا جميعاً في تأسيس ما يسمّى بالحركة الحديثة أو الفن الحديث. وقد وسمت هذه الحركة جميع الفنون بسمة التجديد، وظهر أثرها بقوّة في الفنون التشكيلية والرقص والموسيقى والأدب والمسرح.

كان زعيم مدرسة باريس في الحركة التشكيلية الحديثة بابلو بيكاسو الذي بدأ يطبع الفن بطابعه الخاص منذ سنة ١٩٠٦، ثم غدا بعد الحرب لغزاً محيّراً وطاغية يفرض شخصيته الفنية على جميع أهل الفن، وأصبحت رسومه رمزاً لهذا القرن القلق المضطرب أو جوهر هذا القرن.

وفي أواخر الحرب مسّت شعلة التجديد فنّا عريقاً آخر، هو فن الباليه. كان سرجي دياغيليف قد حصل سنة ١٩٠٩ على إذن بأخذ مجموعة من راقصي الباليه الأمبراطوري الروسي الشهيرة إلى باريس وعواصم أوروبا. وكان على رأس هذه المجموعة الراقصة أنّا بافلوفا والراقص فاسلاف نِجنسكي. وقد بقيت الفرقة في أوروبا سنوات عدة، إلى أن حالت ظروف الحرب والثورة الروسية دون عودتها إلى موسكو. وفي سنة ١٩١٦ استطاع دياجيليف أن يجمع شتات الفرقة ثانية وقدّم بها

موسماً ناجحاً في أمريكا وفرنسا وإسبانيا وإيطاليا .

وفي سنة ١٩١٧ تقدّم شاب فرنسي اسمه جان كوكتو إلى مدير الفرقة بمشروع لباليه جديد . كان كوكتو آنذاك شاباً متحمّساً لكل جديد في الأدب والفن ، ينظم شعراً تكعيبيًّا ويرسم على طريقة بيكاسو . وقد أقنع بيكاسو بأن يرسم مناظر هذا الباليه الاستعراضي الجديد . ومنذ ذلك العرض الجريء لم يعد الباليه فنًّا روسيًّا قوميًّا يختص به الروس ، بل أصبح فنًّا جديداً كتب فكرته شاعر فرنسي وألّف موسيقاه موسيقي فرنسي من المدرسة الحديثة ، هو إريك ساتي ، ورسم ملابسه وستائره بابلو بيكاسو وصمّم رقصاته ليونيد ماسِّين . كان هذا العرض خليطاً عجيباً من ألعاب السيرك وفقرات الصالات الموسيقية ، قوامه ساحر صيني وفتاة أمريكية صغيرة ولاعبان من لاعبي الأكروبات . وقد اندفع دياغيليف بعد ذلك في طريق التجديد ، متأثراً بالنجاح الذي أحرزه ، وأخرج عدداً من العروض التي حلّت فيها ألحان الموسيقيين الفرنسيين المجدّدين ، أمثال فرانسس بولنك وجورج أُوريك وإريك ساتي وموريس رافيل محل موسيقى مُسُّورجسكي وكورساكوف . وحلّت رسوم بيكاسو وأندريه ديرين وجوان جريس محل رسوم بُنوا وباكْست . وبذا أصبح فن الباليه ، الفن الروسي العريق ، فنًّا

عالميًّا معبّراً عن الروح الحديثة[٢٤] .

وفي نطاق الأدب ، بفنونه المختلفة : الرواية والشعر والمسرحية ، حدث تغير هائل أيضاً ، كان في بعض الفنون أقرب إلى الانقلاب منه إلى التطور الهادىء البطيىء . ففي الرواية أخذت أجزاء رائعة مارسيل بروست « البحث عن الزمن الضائع » تظهر منذ سنة ١٩١٣ ، لتحدث تغيّراً أساسيًّا في مفهوم هذا الفن ، ولتدخل الزمن بطلاً جديداً من أبطال الرواية ، الزمن : البقاء ، بالمفهوم البرغسوني أحياناً وبمفهوم بروستي جديد أحياناً أخرى : الزمن باعتباره مدّة تعاش ، وعامل تدمير وهلاك على عكس ما فهمه برغسون . كانت تلك الرواية قصيدة طويلة في الذاكرة والنسيان ، في البقاء والفناء ، وأسلوباً جديداً في كتابة الرواية نقض قواعد المدرسة الطبيعية وأعطى الواقعية مفهوماً مغايراً وأداة جديدة للتغلغل إلى أعماق النفس البشرية وكشف مكنوناتها ، ذلك هو أسلوب المونولوج الداخلي ، أو تيّار الوعي .

....

٢٤ انظر عن تطوّر فن الباليه المراجع التالية :

C. Swanson, Guide to the Ballet.
A.L. Haskell, Ballet.
W. Gaunt, The Marche of the Moderns.

ومن الصدف الغريبة في تاريخ الأدب أن الروائي الأرلندي العظيم جيمس جويس كان في الوقت نفسه يكتب في زيوريخ وباريس رائعته « يوليسس » ، ويعتمد فيها على أسلوب المونولوج الداخلي وتيّار الوعي ، ويستعين بالأسطورة والحلم والهلوسة ويتلاعب ببعدي الزمان والمكان ليتغلغل إلى أسرار النفس . وبعد عام من صدور الجزء الأوّل من رواية بروست ، بدأ جويس بنشر روايته مسلسلةً في الصحف ، فكان هذا التاريخ بداية مرحلة جديدة كلّ الجدّة في تاريخ الرواية ، قامت على دعامتين من نتاج بروست وجويس .

وفي الشعر ، سبقت الدادائية السريالية ، وهي حركة فنية أدبية جديدة ظهرت في صفوف الكتّاب والفنّانين الذين ألجئوا إلى زيوريخ أثناء الحرب الأولى ، ومنهم الكاتب الروماني ترستان تزارا والرسّام التكعيبي فرانسيس بيكابيا . وقد انتقلت هذه الحركة إلى باريس عقب الحرب وانتهى أمرها حوالي سنة ١٩٢٠ . وهي تتسم بعدم الترابط في الأداء ، وبالروح التدميريّة ، وتؤكّد أهمية التعبير الغريزي التلقائي الذي لا يتحكّم به العقل .

في ذلك الحين كان ثلاثة من الشعراء الشبّان ، من تلاميذ جيّوم أبولّنير المعجبين بشعره وببحثه الحثيث عن كل جديد في الفن ، يصدرون مجلة أدبية باسم « الأدب » . هؤلاء الشبّان

هم لوي أراغون وبول إيلوار وأندريه بريتّون ، وقد التفوا حول زعيم الدادائية ترستان تزارا حين قدم إلى باريس وأُخذوا بدعوته إلى التلقائية واللامعنى . ولكنّهم ما لبثوا أن انفضّوا من حوله وأسّسوا حركتهم الخاصة بهم – السريالية – سنة ١٩٢٤ . في تلك السنة أصدر بريتّون البيان السريالي الأول الذي نصّ على أن الإنشاء الصحيح المفيد المعبّر عن حقيقة الإنسان الكامنة وراء الشعور ينبغي أن يعتمد على الكتابة الآلية العفوية التي يمليها الشعور طلقاً من أية رقابة يفرضها العقل ، ومن كل اهتمام إدراكي أو أخلاقي . وقد كانت غاية السرياليين بلوغ واقع الأنا الجوهري أو ما فوق واقع الأنا الذي كانت سيكلوجيا اللاوعي الفرويدية تدعو إلى البحث عنه في صور الحلم وفي النزعات المكبوتة وفي العقد الجنسية الدفينة . ومن هنا كان لفرويد أثر واضح في هذه الحركة ، يضاف إلى ذلك اكتشافهم الكاتب المسرحي الإيطالي لويجي بيرانديللو الذي كانت مسرحياته تمثل آنذاك في فرنسا ، وتعبّر بواسطة رموز درامية قويّة عن أوهام الوجدان ونسبية الحقيقة وعن توزّع الأنا في تتابع الأقنعة التلقائية وفي تحاذي اليقظة والحلم ، والوهم والحقيقة ، والعقل والجنون[٢٥] .

٢٥ انظر في تطور الحركة الشعرية آنذاك : **W. Fowlie, Age of Surrealism.**

أمّا في المسرح ، فقد انهزمت الطبيعية والواقعية والمسرحية المحبوكة أمام جهود المخرجين الكبار : أورليان فرنسوا لوني – بو وجاك كوبو وتلاميذه أعضاء الاتحاد الرباعي (الكارتل) . وحلّت محلّها مسرحيات الموجة الجديدة من كتاب المسرحية الرمزية والمسرح الطليعي وفي مقدّمتهم إبسن وسترندبرج وبيرانديللو وجيرودو ومترلنك ولونورمان .

اقترن الاتجاه الواقعي والطبيعي في الإخراج المسرحي في فرنسا وفي المسرح الأوروبي عامة باسم أندريه أنطوان[٢٦] الذي أسّس « المسرح الحرّ » سنة ١٨٨٧ لإخراج المسرحيات الواقعية والطبيعية . تأثّر أنطوان بالحركة الطبيعية ، وبزعيمها إميل زولا وتلميذه المخلص بول ألكسيس ، كما تأثّر بالاتجاهات المسرحية المعاصرة خارج فرنسا وخاصة اتجاه هنري إرفنج ، الممثل المخرج الذي طبع المسرح الإنجليزي بطابعه في السنوات الأخيرة

....

٢٦ انظر عن أنطوان ومسرحه :

M. Roussou, André Antoine.
M. Doisy, Le Théâtre Français Contemporain pp. 23-26.
W. Fowlie, Dionysus in Paris (see index).
J. Guicharnaud with J. Beckelman, Modern French Theatre (see index).
H. Smith, Columbia Dictionary of Modern European literature pp. 27-28.

من حكم الملكة فكتوريا ، واتجاه ممثلي ماينغن ، وهي فرقة خاصة كوّنها وأخرج لها جورج ، دوق سايكس ماينغن وزوجُه الممثلة إيلين فرانز . إذن لم يخترع أنطوان الواقعية بل توسّع فيها وبالغ في تطبيقها .

استمرّ المسرح الحرّ تسعة مواسم فقط ، لكنها كانت كافية لتوطيد دعائم ثورته الجديدة في المسرح الفرنسي وجعلها نُمُوذجاً يحتذى في الإخراج الحديث ، لا في فرنسا وحسب بل في المسرح الأوروبي والأميركي أيضاً . لقد استطاع أنطوان أن يقضي بثورته هذه على التقاليد التي تحكّمت بالمسرح الفرنسي منذ عهد لويس الرابع عشر والتي كانت « الكوميدي فرانسيز » أمينة عليها حريصة على التقيّد بها : كالتنغيم في إلقاء الشعر المنظوم على البحر الإسكندري ، والتّمثيل النّمطي المتكلّف والمناظر الغنيّة التي كان الملك الشمس يحب أن يراها في حفلات فرساي ، وإن كانت فضفاضة مسرفة واهية الصلة بأحداث المسرحية وبجوّها . وقد كانت غاية أنطوان أن يقضي على هذا التناقض بين الديكور والمشهد المسرحي ، وأن يقدم المناظر الحقيقية في البناء الحقيقي ، وأن يخلق وحدةً بين الديكور ومضمون المسرحية ، أي مضمونها الاجتماعي والنفسي . وأهم من ذلك كلّه أنه أحدث ثورة في الأداء التّمثيلي ، إذ أحلّ الإلقاء الطبيعي والسلوك الإنساني العادي المألوف محلّ الكلام

المطوط المنغم والأوضاع التّمثيلية المصطنعة المتكلّفة . ومعنى هذا أنه جعل الديكور والإضاءة والنصّ كلاًّ مترابطَ الأجزاء ، وصورةً عن الحياة كما نشاهدها ونختبرها ، وبهذا وحده يمكن أن تتحقّق رغبة ستندال ومعادلة إبسن في إسقاط الحائط الرابع . بهذا الأسلوب المستحدث في الإخراج قدّم أنطوان على مسرحه أعمال الواقعيين الأوروبيين أمثال تولستوي وإبسن وستروندبرج وهاوبتمان ، كما قدّم أعمال معاصريه من الواقعيين الفرنسيين أمثال جورج انسي وأوكتاف ميْربو وأوجين برِيو .

بعد أن أغلق أنطوان مسرحه التفت إلى تطوير نظرياته ، ولكنه لم يتخلّ قط عن الديكور الحقيقي مع أنه ترك الواقعية المثقلة المكثّفة إلى واقعية مبسّطة . وحين أخرج بعض مسرحيات شكسبير وموليير على مسرح الأوديون بين سنة ١٩٠٦ و ١٩١٦ التزم في المناظر واقعية إبداع الواقع لا محاكاته . ترك أنطوان بصماته على الإخراج الفرنسي بوجه عام زهاء ربع قرن ، وكان لأسلوبه ونظرياته أثر كبير في المسرح الأوروبي . ظهر واضحاً في المسرح الحرّ الذي أنشأه الناقد المسرحي أوتو برام[٢٧] في برلين سنة ١٨٨٩ ، والمسرح المستقل الذي أنشأه ج. ت.

---

٢٧ انظر عن برام : H. Smith, Columbia Dictionary p. 114.

جرين[٢٨] في لندن ١٨٩١ ، ومسرح موسكو للفن الذي أسّسه نَميروفنش دانشِنكو والمخرج العظيم كونستَنْتِين ستَنْسلافسكي[٢٩] سنة ١٨٩٨ .

لقد كانت حركة المسرح الفرنسي في أخريات القرن الماضي تعكس الصراع الثقافي والفكري المحتدم في تلك السنوات : الوضعية ، والحتمية الطبيعية ، والنفسيّة – مقابل المثالية المتأثّرة بالمثالية الألمانية التي ثارت على نظرة الوضعية القاصرة المحدودة إلى شئون الفن والحياة . وقد تمثّلت الوضعية والحتمية الطبيعية في مسرح أنطوان ، كما ذكرنا ، وتمثلت الفنية والرمزية في مسرح بول فُور[٣٠] . فبعد قيام المسرح الحرّ بثلاث سنوات أنشأ فور مسرح الفن مستوحياً فيرلين ومَلارميه ومُوريس دوني ، كما استوحى المسرح الحرّ إميل زولا وبول ألكْسيس . وقد أصبحت المناظر لدى فور ضرباً من الحلية

---

٢٨ انظر عن جرين :
ph. Hartnoll, Oxford Companion to the Theatre pp. 340-341

٢٩ انظر عن دانشنكو وستنسلفسكي : Ibid pp. 769-770.

٣٠ انظر عن بول فور :
M. Doisy, p. 26.
J. Guicharnaud (see index).
Columbia Dictionary pp. 272-273.

والزينة والتبرّج الخيالي . صحيح أنه احتفظ بوحدة الديكور والواقع وتلاؤمها ، متأثّراً بدعوة أنطوان ، إلّا أنّه اعتمد على الإيحاء ، والتزم الصدق الشعري لا الصدق الواقعي . وقد أخذ يخرج قصائد الشعراء الرمزيين على المسرح ، كما أخرج « دكتور فاوستوس » لمارلو و « آل شِنْسي » لشيللي و « الدخيل » لمترلنك .

في سنة ١٨٩٢ حلّ المخرج العظيم أُوريليان ماري لوني – بو[31] محل فور في مسرح الفن ، وغيّر اسمه فدعاه « مسرح العمل » . واحتفظ بطريقة فور الإيحائية الرمزية ، ولكن على نطاق أوسع وبتغييرات أساسية . تتلمذ لوني – بو على أنطوان وشارك في أعمال المسرح الحرّ ، ثم في أعمال مسرح الفن . ومنذ استقلّ بالعمل في مسرحه الجديد أخذ يبشّر باتجاه جديد معاكس لاتجاه أستاذه أنطوان ، وذلك بتبنّي النظريات الرمزية ، وبخلق مسرح قائم على الأحلام والشعر والثقافة

....

٣١ انظر عن لوني – بو :

J. Robichez, Lügné-Poe
M. Doisy pp. 26-27.
W. Fowlie, Dionysus (see index).
J. Guicharnaud (see index).
Columbia Dictionary pp. 495-496.

العميقة ، ناقضاً بذلك نظرية « شريحة الحياة » التي كان يتبنّاها أنطوان والطبيعيون ، ليُحِلّ محلّها نظرية مسرح الأفكار . ومن تجديداته التي احتفظ بها المسرح الحديث إلغاء الأضواء الأرضية ، واستعمال المسرح الدوّار ، والتمثيل وراء ستائر شفّافة ، والاعتماد على الرمز والإيحاء في رسم الأبواب والنوافذ والمداخل والممرّات وما إليها . وقد استغنى عن الإلقاء الواقعي وأحلّ محلّه الإلقاء الانسيابي المنغم . وبهذا الأسلوب الرمزي الإيحائي قدّم لوني – بو إلى الجمهور الباريسي أعمال عدد من مشاهير الكتّاب المسرحيين أمثال دانونزيو وإبسن وستردنبرج وهوفمانْشتال ووايلد وجوركي وشو ، من الأوروبيين ، وكلودِيل ومترلنك وجيد وسَلَاكْرو وأنويي من الفرنسيين . وقد تمنّى الحكيم ، في يوم من الأيّام ، أن يخرج له مسرحيته شهرزاد[32] .

وكما جمع ستنسلفسكي بين أحسن العناصر في طريقتي أنطوان ولوني – بو ، كذلك أفاد المخرج الكبير جاك كوبو[33] من

....

٣٢ مقدمة بجماليون ١٥ .

٣٣ انظر عن كوبو :

C. Borgal, Jacques Copeau.
M. Doisy, pp. 40-47.
W. Fowlie (see index).
J. Guicharnaud (see index).
Columbia Dictionary pp. 171-172.

هذين الاتجاهين المتناقضين ، الاتجاه الواقعي الحِرْفي المتزمّت ، والاتجاه الرمزي الإيحائي الطليق . وتعدّ نظريات كوبو وإنجازاته أعظم إسهام فردي في تاريخ المسرح الفرنسي الحديث . اتجه كوبو في بدء حياته الفنية إلى الأدب فأصدر بالاشتراك مع أندريه جيد وجان شلومبرجيه « المجلة الفرنسية الجديدة » سنة ١٩٠٨ ، وظلّ رئيساً لتحريرها حتى سنة ١٩١٣ . في تلك السنة نشر في هذه المجلة مقالاً عنوانه : « محاولة في التجديد المسرحي : مسرح الفيوكُولومْبيه » ، طرح فيه أفكاره ونظرياته في تجديد المسرح . وفي تلك السنة نفسها أسّس مسرحه ذاك بمؤازرة أصدقائه الأدباء الذين شاركوه في إصدار المجلة وتحريرها . نادى كوبو بنظرية جديدة ، هي نظرية « المسرح العاري » ، أي المسرح البسيط المتقشّف . إذ كان يرى أن مصممي الملابس والمناظر احتلوا مكان الصدارة والنفوذ في المسرح الحديث ، وأن الهزلية والملهاة الخفيفة يمكن أن يُقدَّما على مسرح عارٍ مرتجل ، وأن المأساة يمكن أن تقدم على مسرح بسيط يُكتَفى فيه ببضع درجات تقام في صدر المسرح . وكان مسرح كوبو بسيطاً بالفعل ، ولكنه كان يعتمد اعتماداً كبيراً على البراعة في استعمال الإضاءة والدّقة في اختيار الملابس ووسائل الزينة . ويعزى الفضل في ذلك إلى مدير مسرحه لوي جوفيه ، الذي سنتحدّث عنه فيما بعد . لم يهتم كوبو بواقعية الديكور أو

الحيل والوسائل الإخراجية ، لأنه كان يضع التأكيد الأوّل على النصّ . ولا يرى من عمل المخرج خلق الأفكار الجديدة في إخراجه ، بل يكفي أن يتفهّم النصّ وأن يبرز الأفكار الكامنة فيه ، فالإخراج عمل تعاوني مشترك طرفاه المؤلف والمخرج .

وبعد أن قدّم كوبو موسماً واحداً على مسرحه (١٩١٣ / ١٤) اضطرّ إلى إقفاله بسبب نشوب الحرب . وفي أثناء الحرب أرسله كليمنصو على رأس فرقة مسرحية إلى نيويورك ليقدّم للجمهور الأمريكي نُموذجاً من الفن الفرنسي الراقي . فقدّم موسمين ناجحين (١٩١٧ / ١٨ ، ١٩١٨ / ١٩) ، على مسرح جاريك . ثم عاد إلى باريس وافتتح مسرحه ثانية في موسم ١٩١٩ / ٢٠ ، واستمرّ فيه حتى ١٩٢٤ .

ورث كوبو سلطان أنطوان في المسرح الفرنسي أكثر من ربع قرن من خلال أعماله وأعمال تلاميذه أعضاء الاتحاد الرباعي ، واعترف بفضله وتأثّر بطريقته كبار مخرجي العصر في أوروبا ومنهم ستنسلفسكي في روسيا وجوردون كريج في إنكلترا وأدولف ابيا في سويسرا وكلاوس فُوخْس في ألمانيا . وكان نجاحه المعنوي أكبر بكثير من نجاحه المادي ، وكانت أساليبه ونظرياته أكثر نفوذاً من عمله المسرحي الذي لم يستمرّ أكثر من خمسة مواسم لم تكن جميعها ناجحة . ويعزى إخفاق

مسرح كوبو ، إلى حد كبير ، للطريقة التي اتبعها في تدريب ممثليه . فقد كان يقرأ معهم النصّ قراءة تحليل ونقد وتذوّق قبل البدء في التدريبات ، ويشجّع المناقشات الفنية والأدبية التي تدور حوله . وكان يصرّ على أن يقوم ممثلوه بتمرينات رياضية صارمة متصلة ، وكان يرى أن أمزجتهم وأذواقهم لن تتوحّد إلّا من خلال العمل الجماعي المشترك ، وأن عقولهم وأذواقهم لن تهذّب وتصقل إلّا من خلال الدراسة العميقة والثقافة الواسعة . اتهم كوبو ظُلماً بأنه صاحب نظريات ، ولكنه في الحقيقة كان مكتشفاً تجريبيًّا ومدرِّباً بارعاً يعرف كيف يبرز في حركات ممثليه وفي أصواتهم مسحة من الرشاقة والجمال التعبيري الأخاذ ، والأداء التّمثيلي الشاعري . وكان يرى المسرح نوعاً من الشعائر الدينية ، على الناس أن يحتشدوا له كما يحتشدون في أيام الأعياد التي تمرّ خلال العام ، وبذا يستطيع الرجال والنساء أن يشتركوا في التفكير في شيء واحد ، وأن يركزوا إيمانهم في معتقد واحد . والشعور بالبهجة والغبطة ، أو الجدّ والصرامة الذي ينتاب الحضور لدى مشاهدتهم نصًّا مسرحيًّا قيّمًا يمثّل أمامهم ، سيؤدي ، دون ريب ، إلى إحلال الوئام والسلام بين الناس وإلى إزالة مشاعر العداوة والبغضاء من النفوس . لقد سقط كوبو ضحية أفكاره الفنية ونظرياته الخلّاقة ، ولذا لم يستطع الاستمرار في عمله الباريسي بعد عام ١٩٢٤ . كان

كوبو في بدء حياته الفنية ناقداً مسرحيًّا يهاجم أعمال مشاهير الكتّاب آنذاك أمثال روستان وبريو وبِرنْشتين وهي في أوج نجاحها الجماهيري . وعندما أصبح مخرجاً على مسرحه الخاص كان لا يرضى أن يجامل الذوق العام على حساب الفن . وقد اعتبره النقد الفنّي الحديث نبيًّا يحمل رسالة فنيّة كان هو أوّل ضحاياها .

بعد أن أغلق كوبو مسرحه في نهاية موسم ١٩٢٤ ، لاذ بقرية صغيرة في بورغاندي ، واختار مجموعة من الممثلين الشبّان أخذ يدرّبهم بأسلوبه الخاص ، عرفوا فيما بعد بالكوبويين ، وكوّن منهم فرقة صغيرة جوّالة دعيت بفرقة الخمسة عشر ، وقد مثلوا في باريس ولندن ونيويورك في جولات متقطعة . وفي سنة ١٩٣٦ عيّن واحداً من المخرجين الأربعة للكوميدي فرانسيز. وفي سنة ١٩٤٠ عيّن مديراً لها .

على أن جهود كوبو ونظرياته لم تذهب هدراً ، إذ تولّاها أربعة من تلاميذه هم أعضاء الاتحاد الرباعي الذين كانوا يحرصون على التجديد والمغامرات المسرحية حرصه هو ، أو أشدّ .

أوّل هؤلاء المخرجين هو شارل دولان[٣٤] . ولد دولان في السافوى ، وبدأ حياته الفنية بإلقاء القصائد في ملاهي مونمارتر وحاناتها . وقد التحق بفرقة كوبو بعد أن أثبت قدرته على التّمثيل في دور سميردياكوف في مسرحية « آل كارامازوف » التي اقتبسها كوبو نفسه وقدّمها على مسرح الفنون سنة ١٩١٠ . وقد أتيح له آنذاك أن يتدرّب على يدي أستاذه أحسن تدريب . وفي سنة ١٩٢١ استقلّ بعمله وأنشأ مسرحه الخاص ، مسرح المحترف (لاتوليبه) ، واستمرّ فيه حتى سنة ١٩٣٩ . وقد كان هذا المسرح أكثر المسارح الطليعية شبهاً بمسرح كوبو . كان دولان نفسه ممثّلاً في المقام الأوّل ، لمع اسمع في عدد من أدوار البطولة ، منها دوره في « البخيل » لموليير و « فولبوني » لبن جونسون و « الحياة حلم » لكالديرون و « رتشارد الثالث » لشكسبير . وتمتاز جميع المسرحيات التي أخرجها على مسرحه الصغير الدوّار بتوكيده على عناصر الغموض والشاعرية ، وبالجنوح الخيالي في تفسير النصّ

٣٤ انظر عن دولان :

L. Arnaud, Charles Dullin.
M. Doisy, pp. 50-53.
W. Fowlie, Dionysus (see index).
J. Guicharnaud (see index).
Columbia Dictionary p. 229.

الأدبي . وكان من أوائل المخرجين الذين عُنوا بإدخال الموسيقى في صلب العمل المسرحي ، واستعان لذلك بمشاهير موسيقيي العصر أمثال جورج أوريك وداريو ميلهو . وكانت مناظره وملابسه ومُعَدَّاته رمزية إيحائية . كان دولان مخرجاً بالمعنى الفرنسي الدقيق للكلمة « باعث الحياة » **Animateur** إذ كان يتنبّه أشدّ التنبّه لجميع التفاصيل الدقيقة التي تعينه على إخراج عمل حيّ منسجم متكامل ، منبثق من طبيعة النصّ الذي كان يعكف عليه حتى يفهمه فهماً عميقاً ويدرك أسراره ويلمّ بأبعاده الخفية ، كما كان يفعل أستاذه كوبو . وكان له الفضل في اكتشاف عدد من الممثلين وصقل مواهبهم ومنهم جان لوي بارو ، وفي تقديم عدد من مشاهير المؤلفين الفرنسيين المعاصرين أمثال سالاكرو وأشار وأنويي وسارتر .

المخرج الثاني في الاتحاد الرباعي هو جورج بتوئيف[٣٥] . ولد بتوئيف في كييف وعمل في المسرح الروسي قبل قدومه إلى باريس ، إذ كان على رأس فرقة خاصة من الهواة في

٣٥ انظر عن بتوئيف :

A. Frank: George Pitoeff.
M. Doisy, pp. 47-50.
W. Fowlie, Dionysus (see index).
J. Guicharnaud (see index).
Columbia Dictionary p. 629.

بيترسبورغ (لينتغراد) . قدم إلى باريس في أعقاب الحرب . وبعد أن ظهر على عدد من المسارح ، وخاصة مسرح كوبو ، انتقل بفرقته إلى « مسرح الفنون » سنة ١٩٢٤ ، وتنقّل بعده بين عدد من المسارح منها مسرح كوميديا الشانزلزيه ومسرح الماتوران . كان إخلاص بتوئيف للمسرح ولرسالته لا يقل عن إخلاص كوبو ودولان ، وكان أثر ستنسلفسكي فيه أوضح من أثره في أيّ من أعضاء الاتحاد ، وذلك نتيجة نشأته المسرحية الأولى . من هنا كان فهمه لدور المخرج المسرحي يختلف عن فهم زميليه ؛ إذ كان يرى أن المخرج هو ممثّل فوق جميع الممثلين ، وهو الذي ينبغي أن يضطلع بتفسير النصّ وإبراز ما فيه من أسرار وأبعاد ، بصرف النظر عن رأي المؤلف في هذا التفسير . وحصيلة بتوئيف المسرحية تكشف عن إيثار للمؤلفين غير الفرنسيين ، أمثال تشيخوف (« الخال فانيا » ، « الشقيقات الثلاث » ، « طائر البحر ») ، وشو (« أندروكليس والأسد » ، «كانديدا » ، « سانت جوان » ، « قيصر وكليوباترة ») ، وإبسن (« الأشباح » ، « براند » ، « بيت الدمية ») ، وشكسبير (« كيل بكيل » ، روميو وجوليت » ، « هملت ») . وهو الذي قدّم أوّل مسرحية ذات قيمة لكوكتو ، « أورفيه » ، و « أوديب » لأندريه جيد كما قدّم أولى مسرحيتي جان أنوبي (« المسافر بلا متاع » ،

و « المتوحشة ») . وكانت زوجه لُدْميلا ممثلته الأولى وقد عاشت بعده اثني عشر عاماً .

المخرج الثالث في الاتحاد الرباعي هو جاستون باتي[٣٦] . لم يكن باتي شديد التمسّك بنظريات كوبو وتجاربه ، كما كان زملاؤه أعضاء الاتحاد ، بل أخذت اجتهاداته وتجاربه تبتعد بنظريته وفنّه عن ذاك الأستاذ العظيم . كان باتي يخشى من طغيان النصّ الأدبي على أداء الممثلين وفنية المسرح ولذا وجّه عنايته إلى تدريب الممثلين ومراقبة حركاتهم وإيماءاتهم وأوضاعهم على المسرح ، وإلى الخصائص الجمالية لإشاراتهم وتلويحاتهم . وعني عناية خاصة بتوزيع الإكسسوارات والأشياء على الخشبة ، وبالمؤثّرات الضوئية . ولم ينس حبّه القديم لفن العرائس (الماريونيت) ، ومن هنا كان الممثل في نظره دمية تُمسك أصابع المخرج بجميع خيوطها . في سنة ١٩٢١ ألّف باتي فرقة دعاها فرقة الشيمير (لي كومبانيون دولا شيمير) . وكانت أوّل مسرحية قدّمتها هي « مارتين » لجان جاك

---

٣٦ انظر عن باتي :
M. Doisy pp. 58-63.
W. Fowlie, Dionysus (see index).
J. Guicharnaud (see index).
Columbia Dictionary p. 56.

برنار . وهي نصّ نُموذجي يستطيع باتي من خلاله أن يطبّق نظرياته . فقد كان يرى أن النصّ لا يستطيع أن ينهض بنفسه وأن يعبر عن كل شيء ، ويتصوّر أن ثمّة منطقة من الصمت تلفّه وأن مناخاً خاصاً يحيط به ، وعلى المخرج أن يخترق تلك الحجب وينفذ إلى جوهر النصّ حتى يستطيع أن يكشف أسراره ويعبّر عنها . وكان يصرّ على أن المخرج هو شريك المؤلف ، وهو الذي يستطيع أن يجلو أشدّ أفكاره إبهاماً وغموضاً . وفي سنة ١٩٣٠ احتلّ باتي مسرحه الخاص وهو « مسرح مونبارناس » ، وأعظم أثرين قدّمهما على هذا المسرح هما اقتباسه « للجريمة والعقاب » التي استمرّ تمثيلها طوال موسم ١٩٣٣ / ١٩٣٤ ، و«مدام بوفاري» في موسم ١٩٣٦ / ١٩٣٧ . وقد ألقى على نظرياته وموقفه من المؤلّف مزيداً من الضوء حين أخرج بعض مسرحيات ألفرد دي موسيه ؛ إذ تناول النصّ بحرية وأضاف إليه بعض المشاهد الإيمائية وبعض أغاني الكورال . لقد رفض باتي واقعية المسرح وسعى إلى خلق عالم وهمي على المسرح ، يشدّ المشاهد ويعزله عن وجوده اليومي . وكان مسرحه على عكس مسرح كوبو البسيط المتقشّف ، إذ أضاف إلى طاقة الكلمة العارية المجرّدة قوى التّمثيل والإيماء والألوان والأضواء والضجيج والصمت .

آخر مخرجي الكارتيل هو لوي جوفيه[37] الذي كان على النقيض من باتي ، مدافعاً صادقاً عن عظمة الكلمة وقدسية النصّ ، مقتدياً بصديقه الكاتب المفضّل عنده جان جيرودو . وقد كان بحق المخرج الذي خلق مسرحاً أدبيًّا كلاميًّا ، يجلس النصّ في موضع الصدارة منه .

تدرّب جوفيه على يدي كوبو في مسرح الفيوكولومبييه ، حيث كان مساعداً وميكانيكيًّا ، ورسّاماً ومديراً ، فضلاً عن ذلك كان ممثّلاً بارعاً اشتهر بتمثيل دور كنُوك في مسرحية جول رومان ، الذي ارتبط باسمه طوال حياته المسرحية .

أمّا في الإخراج فقد خدم جوفيه قضيّة المؤلّف بإخلاص ، إذ كان يدرس النصّ المسرحيّ بدقّة ويغوص إلى أعماقه لاستكناه نفسية الكاتب وعذاباته وهمومه ، ويتعاون مع صاحبه في فهم أسراره واستكشاف أبعاده . ومن هنا نشأت تلك الصداقات الوثيقة التي ربطت بينه وبين عدد من كتّاب

٣٧ انظر عن جوفيه :
M. Herlin, Louis Jouvet.
M. Doisy pp. 53-54.
W. Fowlie, Dionysus (see index).
J. Guicharnaud (see index)
Columbia Dictionary p. 431.

العصر أمثال جول رومان ومارسيل أشار وجان جيرودو . وقد كان لإخراج جوفيه الذكي البارع الفضلُ في تتبّع الجمهور وتفهّمه لما تحويه مسرحيات جيرودو من عمق وتعقيد وتلوين . وكان يستلهم السحر الذي ينفثه في كل مسرحية يخرجها له من النصّ نفسه الذي يهضمه أولاً ثم ينقل إحساسه به إلى الممثلين الذين يتعاونون معه على إبرازه .

بدأ جوفيه تقديم عروضه في مسرح كوميديا الشانزلزيه منذ سنة ١٩٢٣ ، وكان من أشهرها مسرحيات أصدقائه جول رومان ومارسيل أشار وجان جيرودو . وفي موسم ١٩٣٤ / ٣٥ انتقل إلى مسرحه الخاص وهو الأتينيه ، الذي بقي فيه حتى وفاته سنة ١٩٥١ . وقد قدّم في مسرحه هذا أشهر أعمال جيرودو ، وعدداً من مسرحيات الكاتب الآخر الأثير لديه ، موليير .

توفي بيتوئيف سنة ١٩٣٩ ، ولوني - بو سنة ١٩٤٠ ، وكوبو ودولان ١٩٤٩ ، وجوفيه ١٩٥١ ، وباتي ١٩٥٢ ، ولكن ما لبث أن خرج في أعقابهم جيل من المخرجين الذين يستضيئون عن قرب أو بعد بتلك الشعلة المتأججة التي أضاءها كوبو منذ كان ناقداً أدبيًّا إلى أن تولّى عمله مديراً للكوميدي فرانسيز سنة ١٩٤٠ ، وحملها تلاميذه ببراعة وإخلاص وذكاء .

الحصاد الثاني

وبعد فقد أسهبت في الحديث عن مظاهر التغيّر والتطوّر التي أصابت الفنون والآداب في باريس قبل قدوم توفيق إليها ، وأثناء إقامته فيها . ولم يكن ذلك عن رغبة في التعالم ، وإنما هو ضرورة تحتّمها طبيعة البحث في التكوين الفنّي والفكري لتوفيق الحكيم . فإن ذلك الشاب المتطلّع إلى اقتباس الثقافة وتعلّم الحرفة المسرحية ، والذي كان يخطو خطواته الأولى إلى الفكر والفن حين غادر مصر إلى فرنسا ، انقلب بقدرة قادر أو بعصا ساحر إلى إنسان آخر ، ملمّ بثقافة العصر وعلومه وفنونه ، نهم دوماً إلى التهام المزيد من تلك المائدة الحضارية الغنية المتعددة الألوان التي مدّت أمامه فأخذت عليه مجامع لبّه وانبهر بها كما انبهر قبله بمائة عام ، رفاعة الطهطاوي أول مثقف مصري أتيح له أن يطّلع على الحضارة الغربية في عاصمة من أكبر عواصمها .

وصل توفيق الحكيم إلى باريس في تموز (يوليو) ١٩٢٥ ، بعد أن خلّف وراءه في مصر بعض الأعمال المسرحية الفجّة ، إسهاماً أوّليًّا منه في حركة مسرحية بدائية لها جعجعة وليس لها طِحن . ولها مؤلفوها ومخرجوها وممثلوها وملحنوها

ومسارحها ، ولكنها ستبدو له بعد قليل ، تافهة هزيلة متعثّرة لا تنتمي إلى العصر ولا تقدم لمرتاديها أكثر من سقط المتاع .

وحين استقرّ به المقام فيها أخذ يعبُّ من ثقافتها عبًّا . وقد كان اعتماده على القراءة أولاً ، فكانت باريس بالنسبة إليه ، كما يقول في إحدى رسائله إلى أحمد الصاوي محمد كتاباً مفتوحاً هو سفر الحياة العليا ولم تكن امرأة[٣٨] وهو يرى أن الأديب لا يتخرج من مدرسة إنما ينبت في حقل الكتب والمطالعات الشخصية[٣٩] . والغريب أن توفيق عكف على قراءة الكتب الخاصة بالحضارة والعلم والفن والأدب ، وحرص على مشاهدة روائع الفن القديم والحديث في متحف اللوفر وفي معارض الربيع والخريف ، وعني بالموسيقى قديمها ، في أعمال كبار المؤلفين أمثال بيتهوفن وشوبان وشوبيرت وموزار ، وحديثها في أعمال إريك ساتي وميلهو وبولنك وأوريك . وقد كتب عن ذلك فقرات مضيئة في «زهرة العمر» ، سجّل حياته الثقافية في باريس . وأُخذ بالفن الحديث وخشي منه على نفسه وعلى فنّه ، وقلّد السورياليين والتكعيبيين في بقعهم اللفظية واحتفظ بقصائده التي تشي بهذا التقليد في كتابه « رحلة الربيع

٣٨ من البرج العاجي ١٥٢ .
٣٩ نفسه ١٧٠ .

والخريف » . اهتم توفيق بكل هذا ، ولكن المسرح الباريسي ، كمؤسسة ، المسرح كمخرج وممثّل وأداء ومدارس لم يحظ منه ، فيما يبدو ، إلّا بأقل الاهتمام ؛ فهو يشير في « زهرة العمر » و « سجن العمر » إشارات عابرة إلى عدد من المسرحيات التي شهدها هناك . وشتّان بينه في هذا الصدد وبين رجل مسرح حقيقي ، هو فتوح نشاطي الذي ترك لنا في ذكرياته عن باريس عشرات الصفحات التي تتناول المسرحيات التي شاهدها ، والمخرجين والممثلين والممثلات الذين اتصل بهم ، كما تحتوي على تحليله الذكي المفصّل لكل ذلك . فهل كان هذا الموقف من توفيق لأن مرارة التجربة التي عاناها في مصر ما زالت على طرف لسانه ، أو لأن ظروفه المالية كانت لا تعينه على ذلك ، أو لأنه رأى أن ينسى الماضي ويبدأ بداية جديدة ، وأن يؤسّس نفسه على قاعدة راسخة مبنية على الدراسة الشاملة العميقة لمغامرات الفكر البشري منذ الإغريق حتى عهده ، وأن يصقل حاسته الفنيّة صقلاً تامًّا قبل أن يعيد الكرّة ويخوض المغامرة من جديد ؟ . أرى أن صفة الكاتب المفكّر أخذت تستحوذ على لبّه آنذاك ، وكان يدرك تماماً أن سير الأعلام الذين برزوا في الحياة الثقافية لمصر الحديثة تشير إلى أنهم أقاموا شهرتهم على أساس وطيد من الفكر : هكذا كان محمد عبده وأحمد فتحي زغلول وقاسم أمين وأحمد لطفي السيد ومنصور فهمي ومصطفى عبد

الرازق ، وهكذا أثبت بالأمس القريب على عبد الرازق حين أصدر كتابه « الإسلام وأصول الحكم » سنة ١٩٢٥ ، وطه حسين حين أصدر كتابه « في الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٦ . وهذا هو العالم الغربي المتحضّر من حوله ، في عاصمته الثقافية ، يُحل رجال الفكر أعظم محل . وها هم كتّاب المسرح البارزون في العصر الذي ينتمي إليه ، اشتهروا لأنهم أصحاب فكر يبثّونه في أدبهم المسرحي لا مجرّد صنّاع ماهرين يجيدون اللعبة ويحسنون تركيبها . هكذا كان إبسن وشو وبيرانديللو ومترلنك وجيرودو وكلوديل ، وهكذا هو هنري رينيه لونورمان أحد الكتّاب المسرحيين الذين حظوا بإعجاب مكتوم منه حداه إلى أن يجعله نصب عينيه نُموذجاً جديراً بالتأسي والتقليد .

والعجيب أن أوّل كتاب فكر توفيق أن يؤلّفه وهو في باريس لم يكن مسرحية أو بحثاً في المسرح ، بل كان كتاباً في تاريخ الفن أراد أن يضعه في ثلاثة أجزاء[40] . وتردّد حيناً بين تأليف هذا الكتاب ، وبين المضي في كتابه « عودة الروح » ، ثم آثر أن يترك تاريخ الفن للعلماء الأوروبيين ، أو للأساتذة المصريين الذين سيدرّسون في الجامعة المصرية الحديثة ،

٤٠ سجن العمر ١٦٣ .

وانصرف إلى كتابة القصة . ولعلّ الاهتمام بالقصة تجدّد في نفسه آنذاك نتيجة تلك الحركة القصصية القويّة التي تمثّلت في تلاميذ محمد تيمور من أعضاء «مدرسة الآداب الجديدة» ، وصحيفتهم « الفجر» التي كانت تصدر آنذاك وتدعو إلى كتابة القصة المصرية والأخذ بأساليب الغرب في كتابتها ، وبعد أن بدأ إبراهيم عبد القادر المازني ينشر « إبراهيم الكاتب » أولى رواياته مسلسلةً في السنة الأولى من مجلّة « روزاليوسف » سنة ١٩٢٥ ، ولما كانت تنشره « السياسة الأسبوعية » ، التي صدرت ملحقاً أدبيًّا للسياسة سنة ١٩٢٦ ، عن القصة ووجوب الاهتمام بها ، وعن الأدب القومي المصريّ . كل هذه الاعتبارات ثبّتت عزيمة توفيق على كتابة أولى رواياته ، مع أن الرواية ، كما يقول ، لم تكن فنًّا أدبيًّا معترفاً به آنذاك في الأوساط الثقافية العالية في مصر ، وأنها كانت كمهنة التمثيل والموسيقى والتصوير والنحت أشياء لا يقبلها إلّا المغامرون المقامرون بسمعتهم[41] .

التقت هذه العوامل الأدبية جميعاً في نفسه مع حدث هزّ الشعب المصري آنذاك ، والشعوب الشرقية بعامة ، هو وفاة زعيم الثورة سعد زغلول في أغسطس ١٩٢٧ ، ممّا دفع

٤١ نفسه ١٦٢ . سجن العمر

الحكيم الذي عاصر الثورة وكان أحد جنودها وهو في سن الشباب والأحلام الكبيرة ، إلى أن يمضي قدماً في تسجيل ذكرياته عن حياته الأولى في مصر ، في ثوب رومنسي أخّاذ ، ويتمثّل الثورة توحّداً واندماجاً بين الشعب والزعيم : « الكل في واحد » . كانت « عودة الروح » أوّل أثر أدبي كبير يكتبه توفيق في باريس . وقد أدارها على محورين سيظلّان من المحاور الثابتة التي سيدير عليها أدبه فيما بعد : محور النظرة الرومنسية الحزينة إلى حياة المصريين في ريفهم ونجوعهم ، وقد خصّص له الجزء الأوّل من الرواية ، ومحور الفكر الحضاري الذي أفاده من ثقافته المستجدّة في الفن ومن قراءاته في كتب المؤرّخين والمفكّرين المعاصرين أمثال جورج ديهاميل ، الذي سقط العديد من عباراته وأفكاره في الجزء الثاني من الرواية ، الذي كان مرآة لفكره الحضاري .

لقد استطاع الحكيم بهذا العمل الذي أعتبره من خير آثاره ، على الرغم من العيوب الفنية التي لا تذهب بقيمته ، أن يكتب رواية من روايات النشاط القومي التي كان داعيتها وأكبر كتابها في فرنسا لذلك الوقت موريس باريس . لقد كانت تلك النماذج من الأدب الروائي التي قدّمها باريس لمعاصريه ، بعثاً للفكر القومي وإحياء للروح الشعبية ، وكانت تنادي من خلال أسلوب أدبي يعتبر من أروع أساليب العصر

بأن خير ما يبعث الطاقات الفرنسية ويحييها من رقادها الإيمان بكل ما هو شعبي محليّ ، والتمسّك بالتقاليد القومية واحترام الأرض وإجلال الموتى . وهذا ما فعله بالضبط الحكيم في « عودة الروح » ، التي كانت أعظم تحية للثورة : وطناً وشعباً وزعيمًا وشهداء .

وفي ذلك الوقت الذي كان فيه توفيق يعدّ نفسه للدور الريادي العظيم الذي كان يحلم به ، من خلال القراءة والدرس والمشاهدة والسماع ، كان أيضاً يضع الخطوط الأُولى لنتاجه بعد العودة في ضوء ما استوعبه من التيارات الحديثة التي كانت تحيط به في المسرح الفرنسي المعاصر . وهو يصف تلك الخبرة الجديدة التي اكتسبها آنذاك بقوله :

« أما مرحلة التأليف الفعلي فإنها لم تبدأ عندي على نحو جادّ إلّا بعد سفري إلى أوروبا والارتشاف من منابع الثقافة الحقيقية والتكوين الحقيقي لبنيتي الفكرية . لكن العجب في أمري مع ذلك أني في باريس لم أواصل السير في هذا الخط الذي اتبعته في مصر ، خط الفكاهة والفودفيل والأوبريت والمسرحية الجماهيرية عامة . . . لقد كانت كل هذه الأنواع لم تزل قائمة في فرنسا فيما يسمّى مسارح « البولفار » الذي يماثل يومئذٍ عندنا شارع عماد الدين بملاهيه ومسرحياته وكتّابه المستولين على ناصية النجاح أمام الجماهير الواسعة . فإن الذي حدث هو

أني زهدت في هذا الفن السهل ولم يغرني نجاحه المضمون . وسرت في اتجاه جديد مع ركب آخر من الكتّاب والمؤلّفين والمخرجين القائمين بثورة تجديد ضد الطريق الأوّل الناجح . ركب إبسن وبيرانديللو وبرنارد شو ومترلنك [٤٢] .

بهذا الركب من المخرجين الثائرين أعضاء الاتحاد الرباعي ، ومع هذا الفريق المجدّد من الكتّاب المسرحيين الكبار أراد توفيق أن يربط مصيره الأدبي . وقد ظهرت نتيجة ذلك في « أهل الكهف » و « شهرزاد » ، وهما أوّل مسرحيتين ذهنيتين صريحتين له . أمّا «الخروج من الجنة» (١٩٢٨) و «سر المنتحرة» (١٩٢٩) فعلى الرغم من نسيجها الاجتماعي العصري ، واعتمادهما على شخصيات وأحداث مستمدّة من الحياة المصرية ، فإنهما تمسّان أيضاً قضيتين من القضايا الفكرية التي طالما أرّقت الحكيم . ففي الأولى إلماح إلى قضية الصراع بين الفن والحياة التي عالجها فيما بعد في العديد من مسرحياته وقصصه ومقالاته : في « بجماليون » و « راقصة المعبد » و « عهد الشيطان » و « راديوم السعادة » و « الرباط المقدس » و « إيزيس » . وفي الثانية إلماح إلى مشكلة الزمن.

٤٢ سجن العمر ٢٢١ – ٢٢٢ .

كانت « أهل الكهف » الثمرة الأُولى الناجحة لهذه الخبرة الجديدة التي أفادها توفيق من ثقافته الباريسية . وهو يتخذ من القصة القرآنية إطاراً يطرح فيه العديد من الإسقاطات الفكرية ، كما كان يصنع معاصروه أمثال جويس وشو وكوكتو وجيرودو ومترلنك ولونورمان . وقد أراد توفيق أن يطرح من خلالها قضية من القضايا التي شغلته طويلاً ، هي قضية الصراع بين الحقيقة والواقع ، من خلال الصراع بين العقل الذي يشك والقلب الذي يؤمن في إطار مشكلة الزمن الفلسفي ، زمن البقاء والفناء . والزمن والخلود ، كما يقول ، عنصران تعتمد عليهما الحياة المصرية القديمة والمأساة المصرية القديمة . كما تعتمد المأساة اليونانية على كفاح الإنسان ضد القدر[٤٣] . وينتصر أخيراً القلب أي الإيمان ، كما انتصرت مصر في حياتها القديمة ، وفي ثورتها ، وكما انتصر منطق عالم الآثار الفرنسي على منطق مفتش الري الإنجليزي في « عودة الروح » . أما العقل الذي يسعى وراء الحسابات الزمنية والتقديرات الظرفية فإنه يقع أسير الشك والوهم ويخرج من هذه المعركة مدحوراً مغلوباً على أمره .

ومع أن الحكيم استمد موضوع مسرحيته هذه من القرآن

٤٣ انظر مقالته « منابع الفن المصري » في كتابه تحت شمس الفكر ١٠٦ – ١١٨ .

الكريم ، كما يقول ، فإن ثمّة مصادر أخرى ، مباشرة وغير مباشرة ، استقى منها . لقد أتى القرآن بهذه الفكرة برهاناً على رعاية الله للذين يؤمنون به ويتوكّلون عليه ، وهي بهذا المعنى إحدى المعجزات الدينية . ولكن الحكيم لم يتناول جانب الإعجاز فيها ولم يكن همّه أن يكتب مسرحية من مسرحيات المعجزات الدينية ، بل أراد أن يستخلص من هذه المعجزة الفكرة الرئيسية التي تتمحور حولها المسرحية ، وهي عجز شخصياته عن العيش في عالم خالٍ من أية صلات عاطفية أو إنسانية أو مادية ، ممّا يعتبره مظهراً من مظاهر الصراع بين الإنسان والزمن .

هذه الفكرة أشار إليها الحكيم في رسالة من رسائله إلى صديقه أندريه في « زهرة العمر » تدور حول هذه المسرحية ، يقول فيها :

« على أني لا أكتمك أني ساعة كتبتها لم أكن تحت تأثير القرآن وحده . بل أيضاً تحت تأثير مصر القديمة . لقد كنت قرأت الكتب الدينية : كتاب الموتى والتوراة والأناجيل الأربعة والقرآن . إن مصر القديمة كلها كانت واقعة تحت سلطان كلمة واحدة ملكت عليها فكرها وقلبها وعقائدها ومشاعرها : البعث . وهي كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم : وجهها الأول

الموت . ووجهها الثاني الزمن . ووجهها الثالث القلب . ووجهها الرابع الخلود »[٤٤] .

ولكن هل فكرة البعث هذه التي جعلها الحكيم محور حياة مصر الفرعونية وفكرها وقلبها وعقائدها تقود حتماً إلى الصراع بين الإنسان والزمن ؟ .

لقد عالج هذا الموضوع عدد من الكتّاب الغربيين الذين اطّلع الحكيم على آثارهم دون شك أثناء مرحلة التكوّن الثقافي في باريس . منهم مارسيل بروست الذي عالج في روايته العظيمة « البحث عن الزمن الضائع » فكرة الصراع بين روح الإنسان والزمن .

توفي بروست سنة ١٩٢٢ ونشرت روايته الضخمة كاملة بين ١٩٢٣ ، ١٩٢٧ وكانت أكثر الأعمال الروائية شهرة ، إلى جانب رواية « يولسيس » لجيمس جويس ، أثناء وجود الحكيم في باريس . وثمة شبه بين العملين ، عمل بروست وعمل الحكيم ، يشي بهذا التأثر . فالحكيم يرينا شخصياته وقد أخذ الزمن يسحقها سحقاً تدريجيًّا حتى محاها من الوجود ، وكذلك فعل بروست ، إذ يصور لنا في روايته كيف تكافح روح

....

٤٤ زهرة العمر ٢٣٩ .

الإنسان ضد الزمن . وهي كما وصفها معاصره أندريه موروا عمل قائم على الزمن الذي يحطّ من قيمة الإنسان ويلتهم شيئاً فشيئاً كل ما كان أمل حياة وكل ما كان يصنع عظمتها .

وقد كان الروائي العظيم المعاصر لبروست ، جيمس جويس ، يعالج مشكلة الزمن ، من زاوية أخرى ، إذ يصوّر تداخل الأزمنة والأمكنة ، وانهيار فكرة الزمن الطولي الممتد من خلال تيار الوعي واللاشعور والمونولوج الداخلي .

العمل الثالث الذي قد يكون أوحى للحكيم باختيار قصة أهل الكهف إطاراً لمسرحيته ، هو رواية الكاتب الأميركي أدوارد بلّامي « الالتفات خلفاً » ، التي نشرت سنة ١٨٨٨ ، والتي تعتبر من روائع الأدب الطوباوي في القرن التاسع عشر . وهي تدور حول جوليان وست وهو ثري من أثرياء بوسطن . يشعر جوليان بالأرق الشديد ، بعد أمسية قضاها مع خطيبته إيدث ، فيلجأ إلى طبيبه الذي ينوّمه تنويماً مغنطيسيًّا يستقيظ منه بعد ثلاث عشرة ومائة سنة ، سنة ٢٠٠٠ . ويشعر أنه ما يزال فتى غضّ الشباب . ويقع في حبّ فتاة هي إيدث حفيدة إيدث خطيبته الأولى . يتابع جوليان جولته في الحياة ، فيجد أن كل شيء قد تغيّر . فقد تحققت الجمهورية التعاونية ، وأصبح العمل حجر الزاوية في حياة المجتمع ، فالكل يعملون ،

ويتقاسمون ثمرة أعمالهم . وقد استطاع الأمن الاقتصادي والمحيط الأخلاقي الصحيّ أن يقضي على الجريمة وارتفع المستوى الثقافي للبلاد . ثم يحلم أنه عاد إلى المجتمع القديم حيث القسوة والظلم والجشع والانحطاط ، ولكنه يستيقظ ثانيةً ويكتشف أنه ما زال في مجتمعه الطوباوي الجديد .

قد تكون هذه الرواية أوحت للحكيم بفكرة النوم واليقظة على امتداد البعد الزمني بينهما ، ولكن ثمّة تفاصيل في الرواية تشي بشيء غير قليل من التأثر . فبريسكا الأولى وحفيدتها الثانية ، هما إيدث الأولى وحفيدتها الثانية ، والشبه بين الأولى والثانية موجود في الحالتين . وجولة جوليان في المدينة واكتشافه الفرق بين الماضي والحاضر وإنكار الناس له هي جولة أصحاب الكهف . وجوليان يعلّق في عنقه صورة إيدث حبيبته الأولى وبريسكا تحمل في صدرها صليب جدّتها . وإيدث تطلب من جوليان ألّا ينسى حبّ جدّتها لأنها تعتقد أنهما شخصية واحدة ، وكذلك تفعل بريسكا .

هذه كلها محاولات لتلمّس وجوه الشبه بين مسرحية الحكيم وغيرها من الآثار الأدبية الغربية ، سواء في الفكرة أو المضمون أو طريقة العلاج . ولكنّ كاتباً غربيًّا آخر غير هؤلاء

ذكره الحكيم عرضاً[45] على كثرة ما ذكر من الأسماء ، هو الذي استحوذ على لبّه لدى وصوله إلى باريس ، وكان وحياً حقيقيًّا له في أكثر من مسرحية من مسرحياته . هذا الكاتب هو هنري رينيه لونورمان الروائي الشاعر المسرحي الذي كان اسمه آخذاً في التألّق آنذاك في أوساط المسرح الفرنسي .

وجّه لونورمان جهوده إلى بعث المسرح الفرنسي وإنقاذه من الهوّة التي كان يتردّى فيها على أيدي مؤلفي المسرحية المحبوكة ومسرحيات البولفار ، وتأثّر بجهود المخرجين الثائرين على الطبيعية والواقعية أمثال لوني – بو وكوبو ودولان وبيتوئيف ، وبأفكار العصر وبمغامرات كتّاب المسرح الفكري فالتقى في أعماله تأثير ماترلنك في موضوع العناصر الخفية التي تسيّر مصير الإنسان ، وتأثير ادجار ألان بو في غموض الحياة الإنسانية وغرابتها ، وتأثير بيرانديللو في ازدواجية الشخصية الإنسانية ونسبية الحقيقة وتداخل الذات والموضوع ، وتأثير فرويد ونظرياته في اللاوعي والأنا العليا .

استوحى الحكيم في « أهل الكهف » مسرحية لونورمان «الحياة حلم» ، التي كان عنوانها إحدى الأفكار الرئيسة في مسرحية الحكيم . وممّا هو جدير بالذكر هنا أن ترجمة « أهل الكهف »

٤٥ زهرة العمر ١٢٨ .

للفرنسية التي قام بها عبد المنعم الخضري بإشراف الحكيم نفسه ونشرت في مجلة لا ريفو دي كير ١٩٣٩ – ١٩٤٠ كانت بعنوان La Caverne des songes (كهف الأحلام) .

المسرحيتان تدوران حول فكرة واحدة ، هي أن الزمن حلم ، وأن الإنسان وإن كان يعتقد أنه حرّ في المكان ، فإنّه أسير في الزمان . وثمّة مقاطع حوارية بين بطل لونورمان ، وخطيبته وخادمه ، نجد له أشباهاً ونظائر في مسرحية الحكيم . وسيتضح لنا أثر لونورمان في « شهرزاد » أكثر ممّا اتضح في « أهل الكهف » .

عندما نشرت « أهل الكهف » قابلها النقّاد المثقّفون بحماسة شديدة ، وصفّقوا لهذا الكاتب الجديد الذي استطاع أخيراً أن ينتج أثراً أدبيًّا يعالج فكرة إنسانية شاملة ، لا فكرة محليّة أو عربيّة أو شرقيّة . وكان طه حسين ، وهو نفسه نتاج الثقافة الفرنسية ، مسئولاً عن هذه الحماسة . إذ نشر في السنة الأولى من مجلّة الرسالة مقالاً أثنى فيه على الحكيم دون تحفّظ ، ووصف المسرحية بأنّها حادث ذو خطر لا في الأدب العربي العصري وحده بل في الأدب العربي كلّه[46] .

٤٦ انظر مقالته « في النقد » ، مجلة الرسالة س ١ (ع ٩) ١٥٠ أيار (مايو) ١٩٣٣ . وقد نشرت فيما بعد في كتابه فصول في الأدب والنقد ٩٢ –٩٨ .

في العام التالي أصدر الحكيم « شهرزاد » ، واتخذ لها إطاراً من منبع آخر من منابع الأدب الشرقي ، وهو « ألف ليلة وليلة » . وقد عاد فيها الحكيم إلى معالجة القضية التي استحوذت على ذهنه آنذاك ، وهي قضية الصراع بين الحقيقة والواقع ، ممثلةً في الصراع بين الإنسان والمكان ، والعقل الذي يشكّ والقلب الذي يؤمن . وقد أدار الحكيم هذا الصراع على محاور عدّة ، ليمدّ من أبعاده الإنسانية الحضارية ويوسع من آفاقه ، فيجعلها تمثّل حركة الإنسانية ودورتها بين عصور الغريزة (ممثلة في العبد) وعصور الإيمان والقلب (ممثلة في الوزير قمر) وعصور العقل والشكّ (ممثلة في شهريار) .

يخبرنا الحكيم أنه قبل أن يكتب « شهرزاد » كان عاكفاً على قراءة نظريات التطوّر عند سبنسر ولامارك وداروين ، وقد وجد فيها دعمًا لآرائه في إمكان تطوّر الجنس البشري[47] . ولكن هل كانت آراء هؤلاء العلماء ، وحدها ، المصدر الذي استوحاه حين كان يكتب « شهرزاد » . إن وجه لونورمان يطالعنا ثانية في هذه المسرحية ، أكثر قوّة ووضوحاً .

إن نِكّو ، بطل لونورمان ، يكاد يختنق في جو أوروبا وذلك بسبب الشك ، الشك في كل شيء ، في الحياة والأشياء

٤٧ فن الأدب ٩٥ .

وفي الإنسان نفسه . ومرضه هو عجزه عن الإيمان دون فهم ، وهذا بعينه هو مرض شهريار . وكذلك تظهر في مسرحية الحكيم إحدى الصور الرئيسة في مسرحية لونورمان وهي صورة الحوض ، حوض المرمر . ويتلاعب كلا الكاتبين بموضوع الحوض ، وصفاء مائه وما يخفيه هذا الصفاء في عيني بطلة لونورمان وبطلة الحكيم من ألوان الغموض . ويتمنّى كل من البطلين أن تنقذه صاحبته من حيرته وأن تطفىء غليله ببرد اليقين . وأخيراً يكتشفان أن الحقيقة التي كانا يبحثان عنها دائماً بشوق ليست شيئاً . الزمان والمكان ، بل والمخلوقات البشرية كلّها أوهام لا حقيقة لها . وثمّة مسرحيتان أخريان للونورمان سقط منهما بعض الأثر في « شهرزاد » ، هما مسرحية « آكل الأحلام » و « الخائبون » .

وبمقّارنة « شهرزاد » « بأهل الكهف » نجد أنها متفوقة من حيث البناء المسرحي ، فمواقفها أكثر ترابطاً وأجزاؤها أشدّ تلاحماً لأنها مرتبطة بوحدة الموضوع . وهي تخلو من الاستطراد والتفكّك اللذين ظهرا في « أهل الكهف » ، لأن الصراع فيها يدور حول محور واحد هو شهريار والمكان . على أن الشخصيات ظلّت مسطّحة كما كانت في « أهل الكهف » . ولكن هذا الأمر لم يكن ذا خطر كبير في «شهرزاد» ، لأن كل مرحلة من مراحل تطوّر شخصية شهريار ممثلة بشخصية من

شخصيات المسرحية ، وبذا اتضحت مراحل تطوّرها ونُمُوّها . وكذلك اختفت من المسرحية تلك المناقشات الفلسفية الطويلة التي كانت في « أهل الكهف » . وبهذا أرى أنها أفضل من سابقتها ، بل من أفضل مسرحيات الحكيم الذهنية .

بعد ذلك نشر الحكيم عدداً من المسرحيات التي تنتمي إلى الفترة الباريسية ، والسنوات الأولى من مرحلة ما بعد العودة . منها « حياة تحطمت » التي كانت طرحاً جديداً لقضية الاحتلال التي عالجها في « الضيف الثقيل » أوّل مسرحية كتبها . و « الخروج من الجنة » التي نشرها في « مجلتي » (١٩٣٥) بعنوان « الملهمة » . وهي تعالج قضية من القضايا الفكرية الكبرى الثلاث التي شغل بها الحكيم ، وهي قضية « الفن والحياة » . وقد تأثر فيها تأثراً واضحاً بمسرحية الهاجرة La Déserteuse للكاتب الفرنسي موريس روستان ، وقد نشرت هذه المسرحية في الملحق المسرحي لمجلة المصوّر الفرنسية التي كان الحكيم يدمن قراءتها ؛ وكلاهما تدور حول امرأة مخلصة في حبّها تترك حبيبها الكسول مقتنعةً بأن تركها له سيسبب له ألماً مبرّحاً يدفعه إلى الخلق والإبداع .

الخاتمة

أتوقّف هنا ، بعد أن رافقت الحكيم في المرحلتين الأساسيتين من مراحل تكوينه الفكري والفنّي ، مرحلة ما قبل باريس ، ومرحلة باريس ، والثمرات الأولى لكل منهما . وسنجد أن توفيق الحكيم ظلّ زمناً يعيش على هذا الزاد الثقافي العظيم الذي التهمه في باريس ، وأن مراحل إبداعه ونتاجه الفني ، في نطاق المسرح الذهني والعصري ظلّت تدور حول المحاور الأساسية والقناعات الفكرية التي تكوّنت لديه أثناء وجوده في باريس . ستظل قضية الحقيقة والواقع ، وقضية الفن والحياة ، تسببان له صداعاً وأرقاً دائمين . وسيضيف إليهما أثناء الحرب العالمية الثانية ، قضيته الثالثة ، قضية الصراع بين « القدرة والحكمة » التي تمثّلت في « براكسا ومشكلة الحكم » ، وفي « سليمان الحكيم » و « نشيد الإنشاد » اللتين برز فيهما أثر جيرودو وإرنست رينان واضحاً لا لبس فيه .

إن تتبّع الآثار الأولى لكاتب كالحكيم لتبيُّن مدى الأصالة والتقليد فيها ، أمر شاق مرهق ، لأن الحكيم كثير القراءات متنوعها ، وهو الذي يقول « إن الأديب لا يتخرج من مدرسة

إنّما ينبت في حقل الكتب والمطالعات الشخصية » ، وهو الذي يقول أيضاً : « يبدأ الفن دائمًا من النقل وينتهي إلى الأصالة ، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار » .

فهل ظلّ الحكيم طوال حياته الأدبية يرسف في قيود الاستيحاء والمحاكاة ، أو أنه وصل في يوم من الأيام إلى حلمه في الابتكار والأصالة . هذا موضوع آخر يحتاج إلى جهود أكبر من هذا الجهد . ولكن سيبقى توفيق الحكيم أكثر كتّاب المسرح العربي فهماً لحقيقة مهمّة الكاتب ، ولواجبه تجاه نفسه وتجاه قرّائه . وسيظل المثل الحيّ لما يمكن أن يُثمِر عنه الالتقاء الصادق الحميم بين الحضارتين ، والصورة المشرقة للمفكّر الأديب الذي عاش عمره مخلصاً لفكره وأدبه يعبّ من نبع الفن الصافي ويشرب كأسه حتى الثمالة .

ولئن أخنى عليه الزمن أخيراً فقاد خطواته الهرمة المتردّدة إلى مزالق كنا نتمنّى ألّا يتردّى إليها ، فلقد طالما أمتعنا بأدبه وعلّمنا بفكره وفتح عيوننا على آفاق مُضيئة من المعرفة والفن والجمال .

المراجع العربية

أبو غازي ، بدر الدين مختار حياته وفنه
القاهرة ، د. ت.

أمين ، أحمد حياتي
لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة

تيمور ، محمد حياتنا التمثيلية
مطبعة الاعتماد ، القاهرة ١٩٢٢ .

المسرح المصري
مطبعة الاعتماد ، القاهرة ١٩٢٢ .

حسين ، طه فصول في الأدب والنقد
دار المعارف ، القاهرة ١٩٤٥ .

حقي ، يحيى فجر القصة المصرية
مكتبة النهضة ، القاهرة ، د. ت.

الحكيم ، توفيق بجماليون
مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٤٢ .

تحت شمس الفكر

مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٤١ .

زهرة العمر

مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٤٣ .

عودة الروح

مطبعة الرغائب ، القاهرة ١٩٣٣ .

فن الأدب

مكتبة الآداب ومطبعتها ، القاهرة ١٩٥٢ .

مسرح المجتمع

مكتبة الآداب ومطبعتها ، القاهرة ١٩٥٠ .

من البرج العاجي

مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٤١ .

خضر ، عباس القصة القصيرة في مصر

الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦ .

داغر ، يوسف أسعد مصادر الدراسة الأدبية ، ج ٢

بيروت ١٩٥٦ .

دوّارة ، فؤاد مسرحيات توفيق الحكيم ، ١ – المسرحيات المجهولة ،

الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ .

صروف ، فؤاد يعقوب صروف العالم والإنسان

دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٠ .

مجلة الرسالة ١٩٣٣ ، ١٩٣٥ ، ١٩٣٩ .

مجلة السفور ١٩١٥ .

المراجع الأجنبية

Arnaud, Lucien - Charles Dullin
Paris: Collection le Théâtre et les Jours
L'Arche Edition, S.D.

Borgal, Clément - Jacque Copeau
Paris: Collection le Théâtre et les Jours
L'Arche Edition, S.D.

Doisy, Marcel - Le Théâtre Français Contemporain
Bruxelles: Editions «La Boetie», 1947.

Fowlie, Wallace - Age of Surrealism
Bloomington, Indiana University Press, 1963.
Dionysus in Paris
New York: Meridian Books Inc., 1960

Frank, André - George Pitoëff
Paris: Collection le Théâtre et les Jours
L'Arche Edition, S.D.

Gaunt, William - The March of the Moderns
London: Jonathan Cape, 1949.

Guicharnaud, Jacques (with June Beckelman)
Modern French
Theatre from Giraudoux to Beckett
New Haven, Yale University Press, 1961.

Hartnoll, Phyllis - The Oxford Companion to the Theatre
Oxford: Oxford University Press, 1951.

Haskell, Donald L. - Ballet
London: Penguin Books, 1955.

Herlin, Marthe - Louis Jouvet
Paris: Collection le Théâtre et les Jours
L'Arche Edition, S.D.

Robichez, Jacques - Lugné - Poë
Paris: Collection le Théâtre et les Jours
L'Arche Edition, S.D.

Roussou, Matei - André Antoine
Paris: Collection le Théâtre et les Jours
L'Arche Edition, S.D.

Smith, Horatio
Columbia Dictionary of Modern European Littera-
ture
New York: Columbia University Press, 1947.

Swanson, Cyril - Guidebook to the Ballet
London: The English Universities Press Ltd., 1960.

Robichez, Jacques - Lugné - Poë
Paris: Collection le Théâtre et les Jours.
L'Arche Edition, S.D.
Rousson, Matei - André Antoine
Paris: Collection le Théâtre et les Jours.
L'Arche Edition, S.D.
Smith, Horatio
Columbia Dictionary of Modern European Litterature
New York: Columbia University Press, 1947.
Swanson, Cyril - Guidebook to the Ballet.
London: The English Universities Press Ltd., 1960.

فهرس الأعلام

أ

ب

ت

ج

ح

خ

ف

ق

ك

ل

م

فهرس الكتب والمسرحيات والصحف

الفهرس